

Teresa Maria Martins Gomes Meruje

Porque São as Artes Donzelas?

Dissertação de Mestrado em **Património Europeu, Multimédia e Sociedade de Informação – Projecto Euromachs**, elaborada sob a orientação do Professor Doutor António Filipe Pimentel

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2009

O devoto das artes que se enleva nas palavras escritas, se eleva nos sons harmoniosos, se arrebatada numa paleta arco-íris, deparar-se-á neste meu divagar devagar.

**My words fly up, my thoughts remain below.
Words without thoughts never to heaven go.**

Shakespeare, *Hamlet* – Act III, scene 3, 1601

dedicatória

Às mulheres da minha família, minhas mestras, minha mãe, avós e tias.

Ao João e ao Miguel, pelo estoicismo perante estes meus voos nos silêncios indizíveis
noite adentro.

A meu pai e meu avô Mário, que tão bem souberam gerir-se num enérgico gineceu.

agradecimentos

Ao Professor Doutor António Filipe Pimentel, orientador deste trabalho, pelas indicações e demais sugestões; pela disponibilidade e pela condescendência com que sempre me atendeu.

Aos Professores Doutores Joaquim Ramos de Carvalho, José António Mendes, Licínio Roque, pelos ensinamentos de formação teórica que me consentiram almejar novas visualizações e o manejo de renovados materiais.

Aos colegas que proporcionaram, no ano curricular, um ambiente de cordialidade, em especial à Germana Torres, com a qual se teceram laços mais contíguos, gerando uma harmoniosa amizade.

À Ana Lima, minha colega, que nestes dois anos em muito me coadjuvou profissionalmente, e tão mais pela sua amizade, ouvinte atenta e pilar nas minhas amplitudes térmicas e sazonais.

Ao Luís Romão, pela ajuda na revisão final deste trabalho.

Ao Professor Doutor Rui Mário Gonçalves, meu professor de Literatura e Artes Plásticas, que, aquando da minha formação académica, e sem o saber, foi, com a sua oratória embriagante, responsável pelo meu despertar e debruçar nesta janela da arte.

Aos meus alunos que me incentivam a procurar novos caminhos.

donzelas

são

artes

?

Porque

as

artes

?

são

as

Porque

donzelas

são

?

artes

Porque

?

as

são

artes

Porque

?

São

donzelas

as

artes

?

são

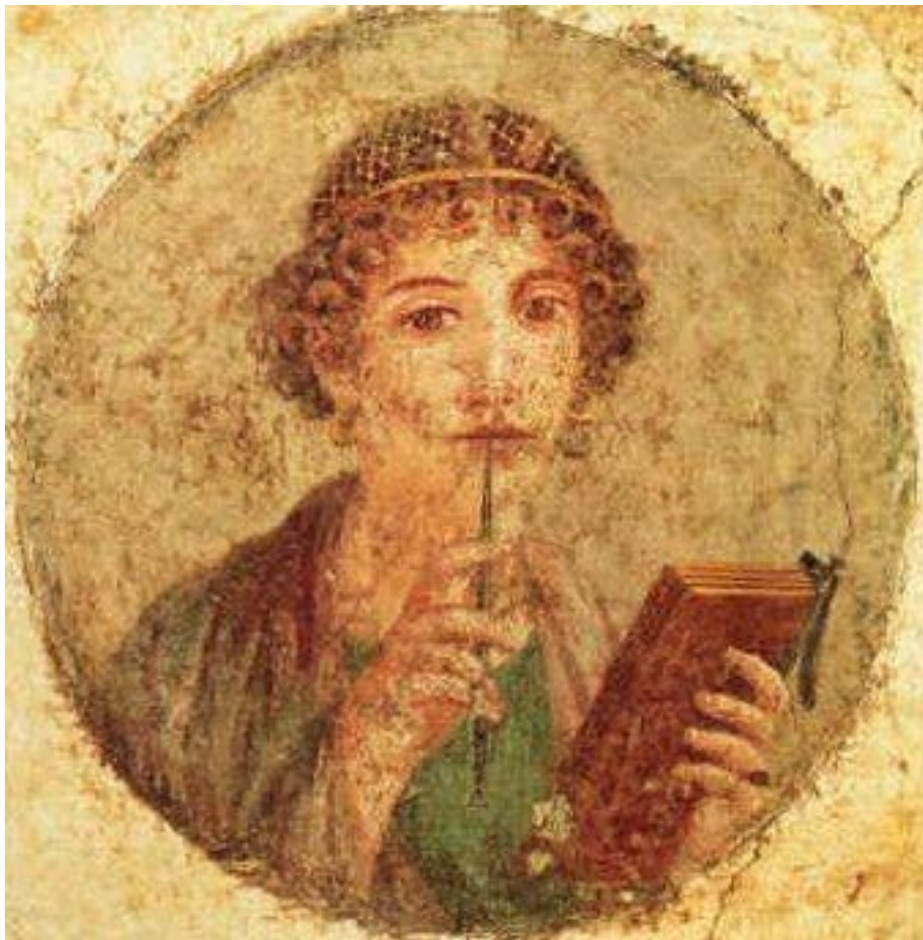




Porque são as artes donzelas?

Só as perguntas mais ingênuas são geralmente perguntas importantes. São as interrogações para as quais não há resposta. Uma pergunta para a qual não há resposta é um obstáculo para lá do qual não se pode passar, ou, por outras palavras: são precisamente as perguntas para as quais não há resposta que marcam os limites das possibilidades humanas e traçam a fronteira da nossa existência.

Milan Kundera, in *A Insustentável Leveza do Ser*



alguém, digo eu, lembrar-se-á de nós no futuro

Safe

Junto às praias do ocidente, onde o sol, ao aproximar-se a noite, já demanda o oceano, e levado no seu carro ebúrneo, quase toca o imenso mar, com os seus cavalos cansados pela longa carreira, fica um lugar, onde um vale ameno, por entre rochedos que se elevam até aos céus, se recurva em graciosos outeiros, por entre os quais se sente o murmurar da água.

Circunda o oceano a imensa mole, e três píncaros elevadíssimos guindam-se até aos astros, a ponto de, quando densas nuvens os não coroam, chegarmos a acreditar que o céu assenta sobre tais colunas.

Vivem os Faunos nestas solidões, as quais servem de abrigo às feras, vindo frequentemente os caçadores armar laços às mães e aos filhos.

Na parte inferior, os carvalhos apinham-se no meio de densa folhagem, fornecendo a sombra amplas casas para Silvano e para os Satyros. Aqui se encontram em grande número, o choupo, a aveleira, a faia, a pereira, a cerejeira, a ameixeira, os castanheiros, e inúmeras outras árvores que dão alimento aos felizes mortais, tudo dádiva dos Deuses do céu. À direita, a flava Ceres espontaneamente ensinou os mortais a lavrar os campos, a semeá-los, e a formar as searas. Do lado esquerdo para a parte do norte, a cada passo oferece *Pan* amplas pastagens para os rebanhos. Às faldas da serra ostentam-se viçosos limoeiros, tão belos quanto os costuma produzir o jardim das Hespérides. Aqui se encontram as folhas do louro, outrora prêmio dos vencedores, com as quais ainda hoje os poetas costumam cingir as suas fronte, e cresce abundantemente a murta, tão querida de Vênus; tudo, enfim, nos encanta e perfuma o ambiente com a sua fragrância e com os seus frutos. Ressoam os bosques com os gorjeios do rouxinol, geme a rola, e a pomba, e fazem ali seus ninhos todas as aves que voam pelo espaço, no meio de um chilrear ensurdecedor.

Nos prados florescem as odoríferas rosas, os lírios, as violetas, o fragrante tomilho, a hortelã, o alecrim, o narciso, o poejo bravo, a videira sagrada, e muitas outras flores, ervas e arbustos que a terra fertilíssima produz, nos vales, e nas selvas, com que a cada passo ornem as suas fronte as Dryades, os Faunos, as Ninfas, e os Deuses corníferos. Corre a água cristalina com brando murmúrio pelo meio do vale sombrio, por entre enormes rochedos, e nos pequenos lagos que ela forma, costumam vir banhar-se as formosas Ninfas, no romper da aurora, ou mesmo ainda quando a noite tem o seu manto estendido pela serra. Sobranceiro a um destes lagos fica soberbo palácio, de onde a régia prole, na candura da inocência, desfruta o sublime panorama que lhe oferece a espessa mata.

Enquanto eu daqui espalhava os olhos por todo o horizonte, admirando tanto mimo, tantas delícias da natureza, Céfalos tinha deixado a Aurora, e ela ruborizada começou a iluminar as terras afugentando a noite.

Então repentinamente, de um dos lagos, levanta-se uma Ninfa com um corpo e uma voz divina, olha, e assim se me dirige, espontaneamente com estas palavras amigas:

‘Salve, donzela, que tão grata és aos Deuses! Em que pensas, ó Sigeia? Habitando nestas altas mansões, desejas conhecer os destinos da tua querida princesa?’

Então eu:

"Se os Deuses despachassem favoravelmente os meus desejos, levantaria até aos astros Senhora tão excelsa. Ó Ninfa, guarda deste recinto, que semelhas urna deusa com essa tua formosa madeixa, nesse teu rosto, nos olhos, no seio e mais que tudo no teu majestoso porte, tu que reúnes as águas no vítreo pego, e tens poder para revelar os destinos dos Países, diz-me para que reinos e para que tálamos está destinada a princesa real’.

Enquanto assim falo, ela alegre solta dos róseos lábios as seguintes palavras:

“Ó Donzela, ouve a resposta ao que me perguntas e não duvides: O Pai Neptuno conduziu-me há pouco até aos remontados paços onde Júpiter costuma reunir os deuses. Lá os vi todos libando o néctar precioso e a ambrósia: terminado o banquete, os Deuses imploram para a princesa dons régios, que a façam avantajar-se em poder a quantas excede já em merecimentos. Achava-se presente a douta Minerva, Apolo inventor do canto, e também Calíope, todos estimadíssimos de Júpiter, e também estimados da princesa, cultora exímia das suas artes. Agradecidos portanto eles pedem dádivas extraordinárias.

Júpiter com o sorriso com que ilumina os astros, responde assim á súplica unânime dos Deuses:

- Alegrai-vos, ó Deuses! Sabei que é minha vontade que fiquem inabaláveis os destinos da augusta e poderosa princesa. Não desespere, embora veja que outras princesas a vão precedendo no trono: a seu tempo os destinos dela assumirão o seu lugar. As grandes coisas só se alcançam por meio de grandes trabalhos: nem o régio Olimpo detém os Deuses inactivos; por toda a parte são vistos os esposos que outras hão-de tomar, porém aquele que os Fados lhe destinam a ela, só o sabem as mentes celestes. Depois, feliz, quando casar, terá o império do mundo; e um e outro hemisfério pacificados, curvar-se-ão diante da sua Senhora.

Vai pois, e conta-lhe com discrição o que te acabámos de vaticinar, para que ela passe os dias tranquilos. Nem fiques com cuidados, ou temas relatar-lhe os destinos: todos os teus desejos se irão gradualmente realizando. "

- "Todavia, diz-me ó Ninfa, encarecidamente to peço, o tempo do presságio».

«Perguntas bem; é necessário conhecer também os tempos; porque o Pai onipotente, levantada a mesa, os marcou nos deuses. Antes que o sol da primavera se volva por sobre um e outro pólo, muitas vezes de Câncer para Capricórnio, sucederão todas as coisas que profetizei.

A ilustre princesa, então, irá súplice diante dos altares oferecer os seus votos, juntamente com o incenso”.

- Assim falara, e a Deusa, de novo salta para as líquidas águas e veloz na carreira, esconde-se no pego.

E eu que de tudo costumava duvidar em atenção à Princesa, voltei depois segura do vaticínio. Creio que Mercúrio foi mandado do Olimpo sob a forma de uma Ninfa, para me predizer o futuro da minha Senhora.

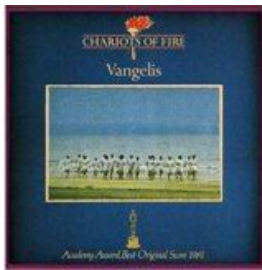
Agora, suplicante, levanto para os céus as minhas mãos por tão feliz acontecimento, porque, em verdade, não me falece a crença. E quando eu vir já tudo completamente realizado na Princesa, espero então obter um lugar entre os habitantes do céu.

Luisa Sigeia, *Syntra*¹

¹ Luísa Sigeia, *Syntra*, 1545. Versão portuguesa, Conde de Sabugosa, **O Paço de Sintra**. Câmara Municipal de Sintra, 1989-1990, edição facsimilada da IN de 1903

. Imagens de Abertura

CONTEÚDO ÁUDIO



Titles in *Chariots of Fire*, por Vangelis, 1990

. Safo e Texto Luísa Sigeia

CONTEÚDO VIDEO E AUDIO



Out of África. Realização de Sydney Pollack, 1985 – música de John Barry

ÍNDICE

A. ABERTURA

I. INTRODUÇÃO

II. GENERALIDADES

1. Do conceito de artista
2. Da arte e das artes liberais
3. Da hierarquia das artes enquanto categorização sexual

III. DAS ESCOLAS DE OFÍCIOS E ARTE

1. Da mulher nas Guildas e Academias
- 1.1. Da mulher na Maçonaria

IV. Do Género e Sexo

B. ALARGAMENTO

. Do FEMININO ESSENCIAL E DA ESSÊNCIA DO FEMININO

I. DA ESSÊNCIA DO FEMININO

1. Do arquétipo, o inconsciente colectivo
2. Da Grande-Mãe, Gaia, a deusa primordial
3. Da Ilha, ventre da Terra

II. DA MULHER NA DIÁSPORA, ENTRE O TRÂNSITO E A PERMANÊNCIA

III. DA MITOLOGIA

1. Dos mitos
2. Do Belo e do Horrível
3. Do Olimpo grego, genealogia dos deuses
4. Afrodite/Vénus, inflexões do feminino

IV. DAS ENTIDADES FEMININAS

1. Das entidades do maravilhoso
- 1.1. Das entidades em trilogia
- 1.2. Das benéficas ninfas florestais e aquáticas
- 1.3. Dos malévolos cantos de encanto

- 1.4. De outras entidades
 - 2. Das entidades do culto
 - 2.1. Das sacerdotisas
 - 2.2. Das sibilas, pitonisas ou pítias
 - 2.3. Das ménades ou bacantes
 - 3. Das figuras do fantástico
 - 3.1. Das fadas
 - 3.2. Das feiticeiras
 - 3.3. Das bruxas
 - 4. De configurações femininas humanas
 - 4.1. De figuras soberanas
 - 4.2. De figuras populares
 - V. NO ENTRE GRANDES GUERRAS
 - 1. *La garçonne*
 - 2. Das sufragistas
 - 3. Da mulher nas Grandes Guerras e na Resistência
- . DO FEMININO NA ARTE E DA ARTE NO FEMININO**
- I. DAS MUSAS, O RUMOREJAR DA CRIATIVIDADE
 - II. DA ARTE DA AGULHA, O BORDADO E A TAPEÇARIA
 - III. DA PINTURA
 - 1. Da Pintura
 - 2. Dos primeiros auto-retratos femininos
 - 3. Da pintura floral, a natureza-morta
 - 3. 1. Das Vanitas, uma iconografia particular
 - IV. DA LEITURA E DA ESCRITA
 - 1. Da Leitura e da Escrita - mulheres que lêem, mulheres que escrevem
 - 2. Escrita masculina e feminina, considerações sobre o género
 - 3. Da *auctoritas* e da *musa*, o caso português
 - V. DA MÚSICA
 - 1. Da Música, o acordo com o divino

2. Do mecenato no feminino
3. Da Ópera, a arte temperamental

C. REMATE

I. NOTA DE FECHO

IMAGENS E EPÍGRAFES

BIBLIOGRAFIA

abertura

Criou Deus, pois, o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou.

Gênesis 1:27



Peter Paul Rubens. *Adão e Eva*, 1597

Uma história da arte que reporte apenas aos grandes mestres não é autêntica. De uma história real e efectiva fazem parte mestres, aprendizes, génios e anónimos desconhecidos. De igual modo, uma história da arte escrita por homens, onde as mulheres são omissas, não é fidedigna. Não existem categorias ou prateleiras, a história faz-se de quantos para ela contribuíram, engrandecendo-a inovando, imaginando, contestando, despertando outros, fazendo avançar.

O fim desta investigação não é fazer uma história das mulheres artistas, mas integrar as mulheres na História e na História da Arte, num percurso não feminista, porventura *feminista*, *nataliando*, na senda de uma *mátria* que Natália Correia tanto subscreveu.

Tão-pouco é este um labor de exclusão, pelo que, obras de autoria masculina figurarão a par das pelas mulheres produzidas.

Que criaram as mulheres?

Em que era o seu engenho distinto, não por serem mulheres, mas, porque a arte do seu tempo obrigava à diferença?

Se as regras de sua época castravam as criações masculinas, de que modo melhor o faziam com as lavras femininas?

Como negociaram elas a sua circunstância de ser mulher num universo predominantemente varonil?

A que artifícios recorreram para poderem produzir? E que a que custos?

Os mitos quanto à criatividade e seus limites distorcem a realidade. Investigar sobre a presença da mulher na arte é um percurso não fácil de levar a cabo, porque os dados são omissos e o que se [re]escreve é preciso demonstrar.

Porque, frequentemente, os trabalhos femininos eram atribuídos aos homens que as rodeavam - mestres, maridos, pais, irmãos - há percursos a atestar, *reputações* a restabelecer, no recuo a um tempo, ou tempos, em que a intenção é trazer luz às trevas a que as mulheres foram remetidas, assim as integrando no seu contexto e no contexto da História da Arte em geral, *recenseando-as*.

As oficinas da escrita e gravura, ateliers de pintura, gabinetes de música apresentam-se como forjas da divindade. E as obras emergiram. No feminino.

As mulheres não foram apenas retratadas, pintaram, imortalizando outros para todo o sempre. Não foram apenas inspiradoras musas ou leitoras, escreveram, deixando registo do tempo, da sociedade e das vivências. Nem apenas se quedaram melômanas *escutantes*, compuseram música e divulgaram-na enquanto instrumentistas.

Pintar, escrever, compor... porque as artes se servem umas às outras.

Invenire. Facire.



A História não se faz por compartimentos estanques. Toda a divisão por séculos resultou da opção em ordenar cronologicamente, embora a transversalidade se faça não apenas entre as artes, mas numa linha do destino. Porque a História se faz de ecos, obras ou processos que rasgam os tempos desenhando o porvir, os movimentos ou tendências anunciam-se e deixam rasto. Confrontando o passado - herança histórica - com as sucessivas inovações e com o

¹ "Il y a une construction de l'oubli des femmes en histoire», Marie-France Brive, in CORRADIN, Irene & MARTIN Jacqueline. **Les Femmes Sujets d'Histoire**. Toulouse. Presses Universitaires du Mirail, 1999, p. 333

² Maggie Taylor. *Gótico do Sul*, 2001; 2 – *Pensamentos dispersos*, 2003

presente, numa sucessão de outras estéticas, observaremos a simultaneidade do não simultâneo, a dizer das diferenças culturais.

Muitas perguntas ficarão, inevitavelmente, sem resposta. Obstáculos há impossíveis de ultrapassar. Este projecto de trabalho, viagem no desenho sociocultural e no imaginário, desenvolvido enquanto guião para produto multimédia, abordará a pintura, a escrita e a música - palcos das artes -, cruzando a palavra escrita com a imagem e a música, na busca da essência feminina, ou do modo como essa essência coexiste na criação artística enquanto símbolo de fertilidade, criatividade, inspiração e imaginário. Restringimo-nos a esses três palcos porquanto os que mais caminham a par, e porque aspirar a abordar a presença feminina nos demais se apresentava por demais ambicioso.

O objectivo, observar a influência e poder do feminino nessas manifestações artísticas, o modo como funcionou/funciona a mulher enquanto predadora/presa num mundo predominantemente varonil, delineando um fio condutor, testemunho da essência feminina geradora da concórdia e da justiça, protector, apaziguador e inspirador.

Embora haja sido grandemente desprezado pela História, o contributo feminino - a sua visão, inspiração, inteligência e imaginação - enriqueceu a história da arte e as vidas dos que pela arte se deixam arrebatados.

Avaliando de antigas civilizações, tempos remotos da humanidade do sistema do matriarcado, que promoviam o poder feminino e o culto da Terra-Mãe, vamos em trânsito, palmilhando os tempos, no rasto das artes, da estética, da religião, da sociedade e da cultura, considerando esta última no seu sentido mais vasto e abrangente de desenvolvimento civilizacional, intelectual, filosófico, pedagógico, antropológico, sociológico e etnográfico.

Vestindo a História de outra cor, visamos ultrapassar a omissão. De certo modo, devolver as asas ceifadas. Partimos rumo às origens, a Terra-Mãe, provedora de vida e protectora. Deusas, intocáveis sacerdotisas, sibilas, fadas e demais entidades, símbolos feminis. As artes, protegidas por consagradas deusas, inspiradoras musas. O feminino ordenador da formação do mundo, tendo como função primordial transmitir valores universais, confortar, moralizar. Num duplo sentido, [Pro]Criar. As artes, donzelas. O olhar virgem mas atento e audaz. Engendrando o engenho. Concebendo a posteridade. Linhagem do porvir.



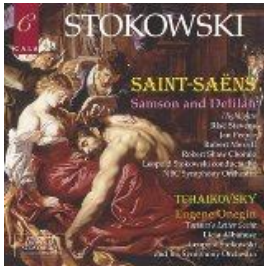
³ Maggie Taylor. *Circuito*, 2001

SUPORTE VIDEO



Russian Ark, Realização de Aleksandr Sokurov, 2002

SUPORTE AUDIO



Mon coeur s'ouvre à ta voix, in *Sansão e Dalila*, Camille Saint-Saëns

SUPORTE VIDEO/AUDIO



Que será será, Doris Day, in *The man who knew too much*,
Realização de Alfred Hitchcock, 1956

generalidades

do conceito de artista

da arte e das artes liberais

da hierarquia das artes enquanto categorização social

1



O que define o *artista*? Imaginação, criatividade e inovação. Particularidades que o distinguem e levam a tê-lo como diferente, excêntrico e *inconvenional*. O artista é divergente porque distinto, porque desvio ao que as regras e morais sociais definem como *padrão*.

Acontece que rasgar convenções provoca surpresa e, frequentemente, rejeição, mesmo pelos seus pares. Esse *enjeitamento*, por sua vez, conduz a um desregramento e, em consequência, porventura à miséria. O pintor parece-nos o artista mais *maldito*, quiçá porque a pintura é a arte mais

imediate - sendo visual, será a que mais breve e espontaneamente faz e ostenta a mudança.

Porque frequentemente mal entendido e pouco aceite pela sociedade, facto que ocorre em todos os tempos, também se lhe associam a *marginalidade* - quando lhe é inerente a irreverência -, a *bizarria* - quando é dotado de genialidade - e a *boémia* - quando é temperamental e a inspiração não tem hora. Na verdade, não desassociamos os artistas, ou mesmo certos períodos artísticos, de cultivarem ora um ora todos estes predicados, mas não são eles, de *per si*, atributos do artista, pois muitos praticaram e viveram de modo discreto e recatado, se não mesmo pudico - a Renascença, por exemplo, associava o acto de criação à castidade, sendo os artistas aconselhados a serem castos, canalizando a virilidade para a arte, concepção que, curiosamente, Van Gogh viria a subscrever². Virilidade. Tal conceito apresenta-se, desde logo, redutor, no sentido de estorvar à mulher a identidade de artista; porém, nota curiosa mas não surpreendente, enquanto o artista homem pertencia, quase sempre, à classe de artesãos, a mulher artista da época pertence a uma esfera cultural elevada, já que apenas esta tinha acesso à educação.



3

A Renascença define, de modo inequívoco, a diferença entre artesão e artista, este último sabedor do seu poder criativo e intelectual⁴ - o pintor renascentista aspira a uma equiparação intelectual ao escritor, compositor ou filósofo. O **artista**, porque génio e inspiração, distingue-se então do **homem de ofícios**, dotado de habilidade manual, mas que apenas segue as ideias de outro, seu empregador, e as aplica.

¹ Elisabetta Sirani. *Auto-retrato*, 1658

² "Eat well, do your military exercises and don't fuck too much, and because of not fucking too much, your paintings will be all the more spermatic" escreve Van Gogh a um seu colega. In **Complete Letters**, vol III, LB 14, 1888, p. 83

³ Michiel van Musscher. *Auto-retrato*, 1665-67

⁴ Cf. WITTKOWER, Margot e Rudolf. **Born under Saturn**. New York. NYRB Classics, 2006

Durante séculos, o termo *artista* aplicou-se ao artesão, vindo as academias⁵ dos séculos XVII e XVIII - através de um rigoroso curriculum de estudos - a assegurar o reconhecimento intelectual, ou seja, *educando* o artista para lá de o treinar. O mito romântico, por sua vez, vê o artista como pequeno deus ou herdeiro do criador.

Em 1850, Dinah Craik escreve *Olive*⁶, e nele, a personagem Vanburgh explica, a uma sua aluna, porque a criatividade não é para as mulheres⁷. Houve que enfrentar, muito tempo, este preconceito.

⁵ Ver [das Guildas e Academias](#)

⁶ O livro procura mostrar a dificuldade em conciliar vida pessoal e artística, bem como outros então publicados, a saber, PHELPS, Elizabeth Stuart. **Avis**, 1870; **The Master-Chistian**, 1890 e **Nehemiah P. Askins Artist**, 1896, de Marie Corelli. Também Émile Zola escreve *The Masterpiece*, 1886, a vida de uma boémia artista parisiense que luta para que a sua arte seja aceite. Ver [da Leitura e da Escrita](#)

⁷ "I said it was impossible for a woman to become an artist – I mean a great artist. Have you ever thought what that term implies? Not only a painter but a poet; a man of learning, of reading of observation. A gentleman – we artists are the friends of kings. A man of iron will, indomitable daring, and passions strong, yet kept always leashed in his hand. Last and greatest, a man who, feeling within him the divine spirit, with his whole soul worships God (...) That is what an artist should be, by nature." CRAIK, Dinah. **Olive**, 1850, p. 161



Não existe nenhuma arte que possa ser qualificada como moral ou imoral, há apenas, neste domínio, a qualidade ou a mediocridade

Oscar Wilde

Na Antiguidade, os deuses faziam parte da natureza e da natureza fazia parte, também, a essência humana. Na Grécia antiga, o poeta era também o músico, não se distinguindo a Música das Letras. De modo a travar os excessos humanos - destrutivos ou epicuristas -, os homens precisavam ser guiados e instruídos. A Cultura era, então, o *cultivo* e o *cuidado*, abarcando da agricultura à educação do ser humano. E as artes foram o meio cultural, usado para este disciplinar.

O artista da Antiguidade tinha um acordo com o divino, e, enquanto serviçal religioso, estreita era a ponte entre a arte e a religião. E fez-se arte, que subentendia um rito sagrado, uma leitura dos mistérios e respondia a regras. Arte - do grego *tekne*. É técnica e saber. Aprendizagem. Poder. Do latim *designo*, *desígnio*, o desenho está subjacente à vontade, necessidade de concretizar.

Olhos, ouvidos, pele, boca, nariz, portas de entrada. A arte, resultado da percepção recebida pelos órgãos dos sentidos, trabalhada pela mente. A mente, aberta às sensações, fluidos e afluências. O real remodelado. Sonho e Imaginação, presente e memória, individual e colectivo, tornados obra-prima. A arte, frutuosa.



Aristóteles distingue arte de ciência. A primeira, um saber prático; a segunda, um saber teórico. A arte é provável, a ciência é necessária. Artes e ciências operam em transmutações servindo o universo para transmitir o conhecimento, cada arte hermética reserva símbolos que reflectem a matriz universal da visão interna e contemplação.

Das *sete artes liberais*, legado da Antiguidade, o *trivium* - compreendendo as três primeiras - levava a aprender a pensar através da língua. Compreendia a *gramática*, arte da letra; a *dialéctica*, a sua lógica e concepção; e a *retórica*, a aplicação ao discurso. Correção, verdade e eficácia, o

⁸ Félicien Rops. *Pornocratas*, 1878

⁹ Giovanni Battista Tiepolo. *Mecenas apresentando as Artes Liberais ao Imperador Augustus*, c.1745. Nesta tela, três figuras femininas, alegorias das artes da Pintura, Escultura e Arquitectura, acompanham Homero enquanto personificação da poesia. Comissionado pelo Conde Francesco Algarotti, em memória do Conde Heinrich von Bruhl que, na corte de Augusto III, rei da Polónia, desempenhou igual cargo ao de Maecenas junto do Imperador romano Augustus.

trivium, teia da mente ao serviço do pensamento, suporte e veículo deste, treino para a linguagem, permite aceder às ciências do *quadrivium*. É a palavra, letra e arte levada ao Homem pelas divindades desde os inícios dos tempos, princípio do *ser* - segundo os axiomas da educação clássica e medieval -, as *cinco virtudes intelectuais*, compreensão, ciência, sabedoria, prudência e arte¹⁰.

A Idade Média viria distinguir as artes entre liberais e mecânicas. As *liberais* - ligadas à *razão* -, gramática, retórica, aritmética, geometria, astronomia e música, inerentes à formação do homem livre, do pensamento metafísico ou filosófico; as *mecânicas*, agricultura, pesca, navegação, engenharia, medicina, pintura, escultura e todas as outras manuais, de trabalho técnico e utilitário. Ensinavam-se as liberais nos mosteiros - as matérias superiores fazendo parte do ensino das universidades medievais, voltadas para três núcleos de saber, *medicina*, *direito* e *teologia* - e as mecânicas em oficinas de família. Em ambas se transmitia o *segredo*, de mestre a aprendiz, de pai a filhos.

11



Obra de referência, *Margarita Philosophica* [*Pérola filosófica*], datada do início do século XVI, escrita pelo monge cartuxo Gregor Reisch (1467-1525), é uma enciclopédia pedagógica, que apresenta a concepção filosófica da Renascença permitindo compreender o pensamento antigo e medieval.



12

¹⁰ “Segundo definições clássicas, a **compreensão** é o captar intuitivo dos princípios primordiais (o pensamento lógico e a investigação lógica); a **ciência** é o conhecimento das causas mais prováveis; a **sabedoria** é a compreensão das causas ditas fundamentais; a **prudência** é o pensamento coerente concernente às ações e, por fim, a **arte** é o pensamento aplicado à produção e à capacidade de produzir.” Cf. PINTO DE CARVALHO, António et al. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005

¹¹ Representação alegórica dos saberes, in REISCH, Gregor. **Margarita Philosophica Nova**. Grüninger. Estrasburgo, 1915. Publicada em 1504, e nesse século várias vezes reeditada, contém no frontispício esta gravura cujo significado simbólico permite compreender o espírito da época. Porque o pensamento renascentista é marcado pela relação imagem/conceito, uma linguagem simbólica onde se destacam mitos e metáforas, o saber é representado com destaque para a filosofia, que nessa gravura surge acompanhada pelas sete artes liberais, associando as disciplinas às autoridades de cada área do conhecimento, e cada disciplina rigorosamente compartimentada.

¹² A Filosofia, porque simbólica, é apresentada nesta gravura, tendo como tema a *caça*. O *typus logice* é representado por um caçador, figura masculina, o que é curioso porquanto artes liberais fossem representadas por figuras femininas. Mais curioso se torna visto que no imaginário da Renascença a presença de Diana, antiga deusa da caça, era recorrente. A caça assumia, na Renascença, um significado ambivalente, por um lado, era uma das artes que definia uma área de conhecimento social com consequências associadas às discussões de carácter ético-moral. Por outro, como expressão de significado simbólico, a caça era entendida como metáfora, assumindo um papel central na arte e na literatura, com referência ao sagrado, no caso dos manuais teológicos, e com referência ao profano, como no caso da poesia cortesã.

Desse modo, na Renascença, a caça ultrapassa o limite de uma prática cultural e de uma disciplina especial situada no interior do conjunto das artes mecânicas, para se tornar um dos componentes da produção simbólica e do imaginário da época. A palavra *caça* assume, ainda, um significado metafórico específico quando passa a ser usada como sinónimo de processo de investigação e de pesquisa. Nesse sentido, o uso metafórico da expressão encontra ressonância desde o conhecimento ordinário e quotidiano até a medicina, a teologia e a filosofia. Especialmente na filosofia, a caça ocupou o centro das discussões em torno das condições ético-morais da humanidade levadas a efeito nas reflexões de Erasmo, Maquiavel, Thomas More, Agrippa de Nettesheim e muitos outros. No entanto, foi nos escritos de Nicolau de Cusa, Giordano Bruno e Michel de Montaigne que a caça enquanto metáfora adquiriu um significado epistemológico específico, passando a ser usada para designar a própria actividade filosófica.

Cf. BOMBASSARO, Luiz Carlos. *Imagem e Conceito: a metáfora da caça na filosofia da renascença*. Revista de Filosofia, vol. 19, nº 24. Curitiba, 2008, p. 11-33

Com o livro *De pictura*, 1435, erudição humanista, Alberti estreitou pontes entre a pintura e a poesia, a retórica e a geometria, disciplinas centrais do *trivium* - gramática, retórica, dialética - e do *quadrivium* - aritmética, geometria, música, astronomia -, passo decisivo, em que Alberti propõe orientar a pintura segundo os conhecimentos das Artes Liberais. A redescoberta da arte e prestígio dos antigos, mérito renascentista, traz à luz o que, até então, fora transmitido oralmente, como anedota ou episódio, ou tratados que sobreviveram à incúria e corrosão. Aos textos, alguns, poucas imagens se apresentavam. Esse mérito, de dar imagem e cor ao rasto perdido, cabe ao erudito Renascimento e sua veneração pela Antiguidade que consideravam ser-lhes superior, ainda que poucos documentos autênticos existissem. Do discurso, partiram para as obras. Uma pintura à imagem da retórica, que, inevitavelmente, transformou a arte do desenho em Artes Liberais, embora a pintura já se fizesse na Idade Média como ofício, no âmbito das Artes Mecânicas. O discurso filosófico da Renascença seria marcado pelo uso frequente de uma linguagem simbólica na qual se destacam mitos e metáforas.

13



Sendo as artes mecânicas remuneradas, as Liberais pretendem apresentar-se como artes do *Homem Livre*. Contraditória definição, pois que a produção pictórica, escrita e musical era pouco independente. O artista dependia ou da Igreja ou da corte, e trabalhava, quase sempre, por encomenda segundo o gosto do seu patrono ou comprador, situação que se mantinha igual ainda no século XVIII. O que nos importa, é a elevação da pintura a Arte Liberal libertando-a da definição de mera habilidade manual para uma actividade do espírito, da inspiração, da ideia. O pintor erudito

à imagem do poeta douto da Antiguidade.

O trânsito fez-se no sentido de elevar o artista da condição plebeia da manufactura ao génio e arte, lançou a pedra para a passagem da corporação à academia. Vitoriosa no sentido de elevar a pintura à condição de Arte Liberal, liberando o pintor das antigas corporações e regras, tal classificação revelou-se contraditória e imperfeita, pois que a classificação dos géneros não se apresentou inócua mas categorizando piramidalmente. Uma elevação de subordinação. A *nobreza* não se atribuía a toda a pintura, tal levando a uma inevitável hierarquização dos géneros - os temas clássicos, mitológicos ou bíblicos, género mais elevado; logo abaixo o retrato; seguindo-se a paisagem e a natureza-morta -; a uma distinção social - afidalgando o artista - e à hierarquização das artes enquanto categorização sexual – constringendo a mulher à produção de géneros tidos como *menores*.

¹³ Joos van Wassenhove. *Sete Artes Liberais - a Retórica*, século XV

da hierarquia das artes enquanto categorização sexual

A História de Arte esta organiza em categorias, hierarquizando-a. Gozam a pintura e escultura de elevado estatuto, porém outras - decorativas ou aplicadas - são consideradas menores, requerendo menos esforço, habilidade ou até utilidade.

14

Enquanto a Idade Média não opõe o *artista* ao *artesão*, a diferença entre *artes maiores* e *menores*, ou entre *artes* e *ofícios*, surge na Renascença e está relacionada com as teorias de arte impostas por Guildas e Academias¹⁵, assistindo, posteriormente, o século XIX à separação completa entre as *grandes artes* e os *ofícios*. O risco desta hierarquia é, por um lado, o de as ditas artes *menores* serem avaliadas como triviais, mecânicas e menos inteligentes, e, por outro, o de as *maiores* perderem a dignidade de artes populares, tornando-se exclusivo de ostentação¹⁶. Uma hierarquização que, num mesmo tempo, se apresenta como social, mas também sexual.



17



No que à pintura respeita, esta dupla hierarquização é igualmente sentida. A pintura floral e paisagística torna-se menos nobre, não porque menos exigente, como frequentemente sugerido, mas porque é o género mais praticado pelas mulheres¹⁸ e não se apresenta, de todo, estranho que

¹⁴ Diego Velasquez. *As fiandeiras*, 1657. O quadro de Velásquez retrata as tecedeiras, trabalhando na tapeçaria de Santa Isabel, contudo, uma análise de 1948, de Diego Angula, defende que a iconografia sugere a Fábula *Aracne* de Ovidio, desafio a Palas, inventora da roca de fiar, Aracne perdendo-se e transformando-se em aranha. Em plano de fundo, quatro figuras femininas rodeiam a deusa Palas, a Escultura, Pintura, Arquitectura e Música. O quadro copia ainda um pormenor de um quadro de Ticiano, *O Rapto de Europa*, 1562 que, por sua vez retrata um episódio da fábula de Ovídio. O quadro é interpretado como uma alegoria das artes vencendo sobre os ofícios, sendo as artes maiores representadas pelas deusas e as menores por Aracne.

¹⁵ Ver [das Guildas e Academias](#)

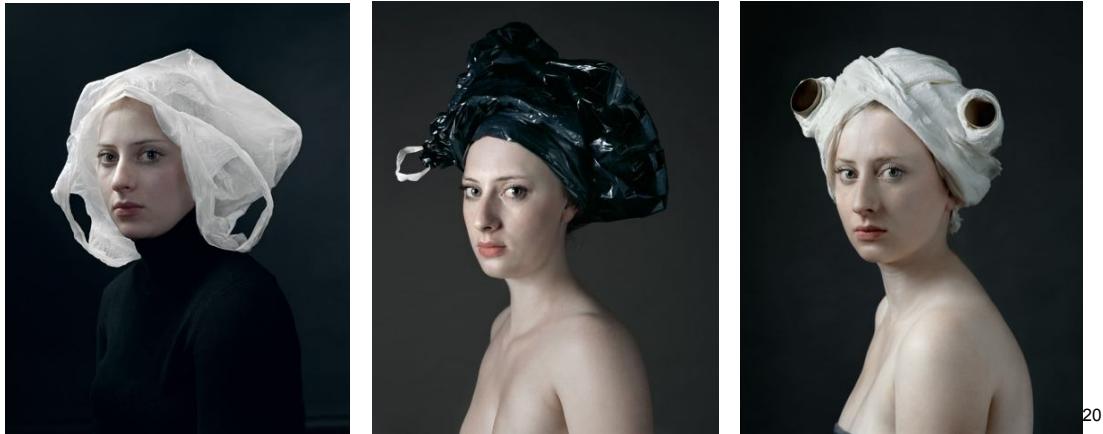
¹⁶ Cf. MORRIS, William. *Selected Writings and Designs*. Middlesex. Asa Brigs/Penguin Books, 1962, p. 84

¹⁷ Giovanna Garzoni. *Natureza morta*, 1651-2

¹⁸ Este género floral, parte da pintura de natureza morta, originário do século XVI, vem a tornar-se um género *maior* na Holanda do século seguinte, nele se havendo destacado nomes sonantes da autoria masculina. Cf. PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda. *Crafty Woman and the hierarchy of the arts in Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Pandora. London, 1987, pp. 50-51

Ver [da pintura](#) e [do Género e Sexo](#)

este género possa estar relacionado com o sexo feminino. Identificando-se a mulher com a natureza - pela maternidade a ela associada - tal concepção projecta-se na pintura, confundindo-se objecto e artista, ou seja, tornando pintura e pintora reflexo uma da outra, e daí este género difusor da feminilidade¹⁹. Porém, se à mulher, enquanto mãe, cabe também o educar, instruir e transmitir valores, então é falacioso não incluir a mulher no campo do social e do cultural.



¹⁹ *Let women occupy themselves with those kinds of art they have always preferred... the paintings of flowers, those prodigies of grace and freshness which alone can compete with the grace and freshness of women themselves" sg. LEGRANGE, Léon. Du rang des femmes dans l'art in Gazette des Beaux-Arts, 1860*

²⁰ *Imagens Hendrik Kerstens*

INFERÊNCIAS

É moderno o conceito de artista enquanto sujeito criativo, juízo que se alterou ao longo dos tempos, pelo que a concepção hoje vigente salienta o culminar de uma longa evolução social e ideológica. A primeira entrada em dicionário - Oxford English Dictionary -, segundo a nova definição, data de 1853,

*“one who cultivates the fine arts, in which the object is mainly to gratify aesthetic emotions by perfection of execution whether in creation or representation”*²¹

Hoje, ser artista é ser dotado de um dom, atributo especial e distintivo, sendo que a criatividade está no sujeito e as suas obras dessa são o fruto.

No que respeita às tarefas domésticas, em particular a tarefa de cozinhar, cozinha trivial, do quotidiano, esta associa-se, na maior parte das sociedades, ao feminino, porém, quando a esta é dado o rótulo de *Haute Cuisine*, tornando-se social, a distinção é na norma atribuída aos homens. Ou seja, ainda que desempenhando tarefas similares, a sociedade encarrega-se de remeter as femininas para um lugar secundário, convencionando as diferenças no público e privado, profissional e doméstico.

À mesma luz, porque os objectos, práticas e métodos são os mesmos, o que distingue as práticas artísticas - arte e ofício - é quem faz e onde. Quando se remete para o trabalho *de agulha*, no que à tapeçaria e bordados reporta, de novo o sexo se encontra na base da diferenciação material e intelectual. Sendo as mulheres quem tal arte produzia, fácil foi encaminhá-las para a classificação de artistas/artífices de uma *arte menor*, estando aqui a base de uma primeira hierarquização.

Certo é, que as artes maiores são públicas, mas é igualmente certo que a sociedade, durante séculos, vedou o público à mulher, remetendo-a para o espaço do doméstico e para certas actividades, como os homens bem as retratam. Porventura, a hierarquização não está no valor ou “dignidade” dos objectos artísticos, mas no estigma das mãos que os produziam.

Quão é poderosa a capacidade humana ao descrever numa partitura, numa dezena de páginas ou no restrito metro quadrado de uma tela, o melhor e o pior da História da Humanidade. Com que artifícios engana as autoridades e desenha o carácter e as paixões. Com que propósito, se não outro que descrever o humano.

Le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'œil, Delacroix.

Tocando-se, enleando-se, as artes, expressões do humano e do belo, são potenciais de criatividade. E porque o feminino é criativo, este diz do ilimitado universal onde se inscrevem as inúmeras possibilidades do ser.

Sensual, terna, submissa ou determinada, a heroína feminina pula das páginas do romance, das imagens da tela, para o *real*. Imagem que os artistas sublimaram, a mulher inacessível, porque pudica, porque frívola, porque quimérica ou porque emancipada. A Literatura desenha-

²¹ Definição de F. D. Maurice em **Profets and Kigs**, 1853 Cf. PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda. **God's little artist in Old Mistresses: Women, Art and Ideology**. Pandora. London, 1987, p. 82

a como senhora dos grandes abismos. A pintura veste-a de exóticos trajes, à *oriental*, ou despe-a, diáfana, em nome do estudo anatómico ou do desejo.

Umberto Eco diz *Tudo pode ser arte, mas nem tudo é arte*. Arte é um intencional modo de expressão, ainda que seja muito intuitiva. O amor, a sensualidade, a morte, são acontecimentos do dia a dia. O retrato da mulher, em qualquer que seja o tempo, é, em negativo, o dos homens e o de cada época.

A arte não pode ser verdadeira nem falsa, pois não corresponde nem a uma proposição nem a uma declaração. Linguagem do corpo, a imaginação não pode ser reprimida. Ou a intuição. Ou a emoção. O indivíduo não é mais civilizado quando mais racional. Uma ponte com o desejo, Música, Literatura, Pintura... a arte como produção humana da beleza. Ou o mundo resgatado pelo belo. Áreas onde não é preciso explicar, pois que as obras dizem de per si.

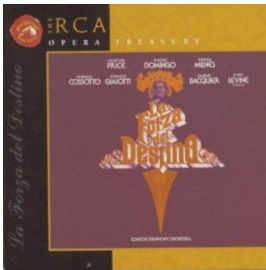
O mundo será salvo pela beleza, disse Dostoievsky.

SUPORTE VIDEO

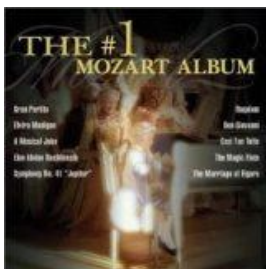


Modigliani, direcção Mick Davis, 2004

SUPORTE ÁUDIO



La Forza del Destino, Giuseppe Verdi, 1861 [abertura]

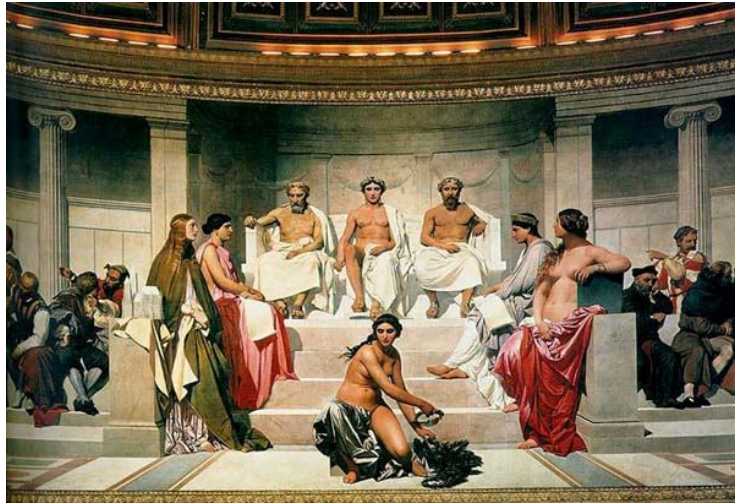


Concerto para Piano No. 21 - Andante, Wolfgang Amadeus Mozart

das escolas de ofícios e de arte

**da mulher nas Guildas e Academias
da mulher na Maçonaria**

da mulher nas Guildas e Academias



Fundada por Platão, a *Academia*², primeira escola de Filosofia, é a base de todas as universidades ocidentais. Se, até então, o conhecimento se fundamentava no saber já feito, o discípulo de Sócrates pratica a *dialéctica*, arte do diálogo, partilha de ideias que leva a novas ideias. Pergunta/responde/discute e assim avança. Do conflito *tese* - afirmação - versus *antítese* - oposição - nasce a discussão e um novo saber. Daqui emana o conceito, que se mantém, de *Academia* como lugar de ensino produzido e partilhado.

Lugar de liberdade de opinião, onde os vários saberes eram discutidos, na Academia de Platão as mulheres interessadas em filosofia e outras disciplinas científicas eram admitidas, tendo de se vestir como os homens.



¹ Paul Delaroche. *Hemiciclo da Escola de Belas-Artes*, 1841

² De **Akademós**, herói ático, nome de um parque nos arredores de Atenas, onde Platão se reunia com os membros da sua escola.

³ Rafael. *Escola de Atenas*, 1509-10

Criado no século XIII, o termo **Obra de Arte** - *chef-d'oeuvre* - advoga da qualidade de uma obra, submetida pelo artesão a um júri, a fim de obter o título de *mestre* numa corporação, apenas posteriormente o termo virá a aludir à obra de arte sublime ou perfeita, acompanhando a estruturação do mundo artístico que na Idade Média começa a tomar forma.

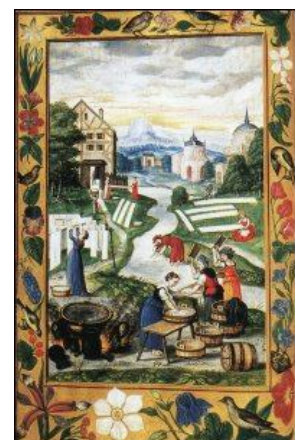


O período românico, que concentra a sua produção nos mosteiros, lavra religiosa, artesanal e demorada, assiste à transição para oficinas laicas que proporcionam uma mais acelerada obra - embora menos estável devido à novidade de uma economia monetária e mercado de concorrência. São estas oficinas as **loggias**, resultado da necessidade de renovação e produtividade, numa actividade que viria a ser fundamental, o comércio. Tratavam-se de organizações cooperativas de artistas e artesãos, contratados sob a direcção artística de um mestre ou entidade, voltadas para a construção de igrejas e catedrais, agregado profissional autónomo, que se auto geria e primava pelo trabalho produtivo mas especializado.

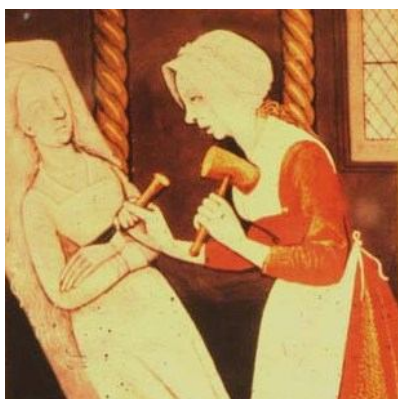


Deste jeito, a criação monástica, individual e solitária, evolui para uma proliferação de trabalho em grupo, organizada e hierárquica, onde arquitectos, mestres e operários desempenhavam distintas funções. Não se pense, porém, que se ampliara a liberdade de criação, pois as regras determinadas pela Igreja - cliente quase exclusiva de obras de arte - eram pouco transigentes. Esta situação apenas se virá a alterar com o incremento do poder de compra do cliente burguês, que institui um novo caminho para a arte. Mudança extraordinária, pois que, estendendo a arte a entidades particulares, recruta novo tipo de clientes, assim abrindo ao artista outras perspectivas criativas.

A mudança não mais se detém. Esta abertura fará concentrar artistas nas grandes cidades, e, porque entre eles competiam, houve que os organizar, surgindo as **guildas**, associações de artistas independentes gozando de iguais condições, primeiro modelo de organização e regulamentação do trabalho. Hierárquicas sim, mas com um plano de graduação que a todos satisfazia e contemplava. Os mestres eram livres na sua criatividade e gestão de tempo, métodos e meios. A guilda levava-lhes estatuto, protegendo-os da manufactura, que não contemplava o mérito artístico.



⁴ Salomon Trismosin. *Lavoro delle donne*, in **Splendor solis**, séc. XVI



São várias as interrogações quanto à origem das guildas na Idade Média, as fontes não parecem apontar para uma tradição religiosa⁶, as cidades medievais europeias eram livres. Na sua luta contra o feudalismo, organizaram-se, governadas pelos mestres - que presidiam às diferentes guildas e grêmios e se uniam por pactos e ligas de solidariedade. Estas cooperações⁷, respeitando a liberdade individual, respondiam às necessidades sociais. Sistema hierárquico na economia, era regra da guilda transmitir esse conhecimento ao *aprendiz*, fase inicial de aprendizado, que, por sua vez, o passaria a outros, sendo que sete anos seriam a norma para que neste estágio permanecesse. Findo este, o artista, *artífice*, podia trabalhar para um membro, *mestre*, ou assinar os seus trabalhos - vendendo-os inclusive -, sendo-lhe permitido trabalhar segundo a sua própria iniciativa, mas não tomar, desde logo, subordinados a seu cargo. Finalmente, podia criar o seu próprio estúdio.

Mais importante que o lucro, era a satisfação de necessidades materiais e a diferença entre mestre e aprendiz baseava-se mais na idade e menos no poder ou riqueza. O salário que recebiam era superior ao dos operários industriais do século XIX, trabalhavam em melhores condições e em jornadas mais curtas - em Inglaterra 48 horas por semana. Foram estes os construtores das grandes catedrais, obra comunitária para usufruto da comunidade. De igual modo, a pintura, a poesia, a arquitectura e a música, produzidas pelo povo, eram frequentemente anónimas, não se restringindo a ambientes fechados ou privilegiados, mas visando, também, o prazer do colectivo⁸. Ao longo dos séculos, as corporações e as guildas, as academias reais e privadas - de pintura, literárias, filosóficas ou científicas -, os clubes, as confrarias e outras organizações, bem como as admissões consentidas por legado, apadrinhamento ou tributo, o ensino hierárquico ministrado e a atribuição de prémios de reconhecimento, são estabelecimentos e práticas desde sempre lideradas e deliberadas pelos homens.

⁵ *Mulher esculpindo, Mulher pintando a fresco*, Imagens Livro de Horas. França, século XV, in <http://www.wsu.edu/~fa308310/fa308/bookofhours.html>

⁶ Cf. KOSHIBA, Luiz. **História: origens, estruturas e processos**. São Paulo. Atual, 2000, p. 173

⁷ À época ainda não se utilizava o termo corporação enquanto organização

⁸ A própria universidade, criação essencialmente medieval, era, na origem, um grémio - Universitas Magistrorum et Scholarium - igual aos demais. Cf. BRÉHIER, Emile. **La Philosophie du Moyen Age**. Paris. Albin Michel, 1971, p. 226



Paris, século XIV. Rue Neuve Notre-Dame. É grande a azáfama entre o Hotel Dieu e a Catedral de Notre Dame. Comerciantes e habitantes, passeantes e peregrinos embarçam praça e ruas. Desembocando na Catedral, a Rue Neuve Notre Dame. Algum comércio alimentar, comércio de couro, um alfaiate, uma taberna e o comércio do livro. Artesãos do livro e da escrita, a maioria dos livreiros de Paris encontram-se nesse espaço. Um comércio que floresce.

A proximidade das escolas, universitárias e episcopais, fazem da Île de la Cité o lugar propício. Por um lado, são os monges alojados no claustro, por outro, a Universidade, bom cliente, que estende aos livreiros os benefícios de que ela própria usufrui. Fábricas de tratamento de couro e pergaminho, de selos, sinete e chancelas, oficina de iluminuras e encadernador convivem porta com porta, sob a atenção dos livreiros que se vão tornando mais numerosos, aí se mantendo, e proliferando nos séculos seguintes.

Trabalham em família, prosseguindo mulher e filhos a actividade - se acaso o mestre falecia - assim assegurando a continuidade da empresa. As viúvas sem filhos, que voltavam a casar, levavam a oficina como dote, e os filhos, havendo-os, mantinham a profissão paterna ou escolheriam uma conexas, como a iluminura ou a encadernação.

As escolas holandesa e inglesa renascentistas guiavam-se pelo sistema da guilda de regra e educação, as italiana e francesa criaram academias de arte, concepção mais moderna que a da guilda de estrutura medieval, baseadas no conceito de um artista escolarizado e imaginativo, não sujeito a um só mestre, mas a um saber de grupo e experiências comuns.

9

A **Gilda de São Lucas** deve o seu nome a São Lucas, *padroeiro dos artistas*, que terá pintado a Virgem. Foi a guilda mais famosa do seu tempo, existindo várias nos Países Baixos, Antuérpia, Haarlem, Bruges. A ela pertenciam pintores, escultores e outros artistas plásticos - bem como artistas de outras artes - e ainda comerciantes e amantes de arte que funcionavam enquanto patronos.



Outras guildas incluíam bordadeiras e demais artes manuais. A primeira *Gilda de São Lucas* foi criada, em 1382, em Antuérpia, seguindo-se Bruges, 1453. Em Inglaterra, contudo, a pintura e o bordado eram vistos como ofícios e não pertenciam a algumas guildas, pois que os escritores pioneiros da história da arte europeia davam prioridade a três artes, três géneros ditos elevados: pintura, escultura e arquitectura, praticados por profissionais.

⁹ Jan der Bray. *Os governantes da Guilda de São Lucas*, 1675

Porém, a mais antiga sociedade europeia, **Compagnie des Jeux Floraux** - fundada, em 1323, em Toulouse, pelos membros da então **Compagnie du Gai Savoir**, conhecidos como os *sete trovadores*¹⁰ - era uma sociedade literária. Os seus membros organizavam um concurso em langue d'Oc, premiando anualmente um trovador com uma violeta em ouro, procurando perpetuar as tradições da lírica e amor cortês. Trinta e três anos depois, *Guilhem Molinier*, seu chanceler, promulga *Las Leys d'amors*. Em 1694, Luís XIV transforma-a em Academia, dela fazendo parte quarenta membros. A seu tempo, honrou Ronsard, Victor Hugo, Chateaubriand e tantos outros. Os seus concursos, jogos florais, realizados todos os dias três de Maio, mantêm-se desde a fundação até hoje.

As academias, por sua vez, fornecem formação científica e humanística ao artista, ensino de desenho e teoria. Deste modo, ensinam história e filosofia, bem como geometria, anatomia e perspectiva, instruem os artistas nas áreas da pintura, escultura e arquitectura, sendo o desenho do modelo vivo - parte da aprendizagem e treino dos alunos - a peça central. Às academias compete, ainda, divulgar as obras dos seus membros, organizar exposições dos trabalhos destes, concursos e atribuição de prémios. Associa-se habitualmente a Academia a instituições dedicadas à arte ou ciência, essencialmente porque a Renascença e Humanismo se debruçaram sobre a Antiguidade, e também porque foi em Itália o berço destas. Os meados de quatrocentos foram de notório vigor intelectual. Em 1442, é criada em Nápoles, a **Pontaniana** - tomando o nome de *Giovanni Pontano*, um dos seus ilustres membros - , organizava-se à volta de *António Beccadelli*, tornando-se após a morte deste, em 1471, um dos centros mais profícuos do humanismo.

Em 1460 constitui-se, em Roma, a **Pomponiana**, fundada por Giulio Pomponio Leto, conhecida também como *Accademia romana*, que reunia os humanistas preocupados com pesquisas arqueológicas. Suspensa entre 1468 e 1471, conhece o apogeu após a morte do seu fundador, em 1498, mas sofreu sérias críticas, porquanto, dada a paixão pela Antiguidade, os seus membros eram acusados de paganismo. É abolida em 1527. Os seus membros dedicavam-se, também, à arte dramática, levando a cena representações gregas¹¹. Para lá dos seus interesses específicos, as academias italianas exerciam importante labor na divulgação da arte dramática, contribuindo para a propagação do espírito da Renascença.

Data de 1463 a **Accademia Platonica Fiorentina**, após a visita do filósofo grego *Pléthon*, admirador de Platão, a fim de participar no concílio organizado para unir as Igrejas romana e bizantina. A constituição desta academia foi obra do grupo humanista que rodeava *Marsile Ficin*, acessorado por *Donato Acciaiuoli*, reunidos na Villa Montecchio, perto de Florença,

¹⁰ Eram os sete trovadores, Bernat de Parnassac, escudeiro; Guilhem de Lobra, burguês; Béringuier de Saint-Planquat, cambista; Peyre de Méjanessera, cambista; Guilhem de Gontaut, mercador; Peyre Camo, mercador; e Bernat d'Oth, notário. Cf. **Scholarly Societies Project**. University of Waterloo Library in http://www.societes-savantes-toulouse.asso.fr/academ/jeux_000.htm

¹¹ Em 1468, representam, em Campidoglio, *Epidicus*, comédia romana de Plautus. Também nesse ano é levada a cena *Phaedra*, de Séneca, em Campo de' Fiori, pelo humanista Gian Sulpizio da Veroli.

oferecida por Cosme de Médicis I, em 1462. A pedido deste mecenas, Marsile Ficini terá traduzido a obra de Platão, impulsor da academia, e dele tomando o seu nome. Em 1552, a academia suspende os seus trabalhos. Outras mais surgiram em Milão, Ferrara, Mântua e Veneza, tornando-se centros de intelectualidade, difusores do ideal renascentista. E outras ainda, em Roma e Nápoles, voltadas para a língua e literatura. No final do século, 1494, Aldo Manuzio funda em Veneza, em simultâneo, a **Accademia Aldina** e uma casa de impressão, contribuindo o círculo humanista que o rodeava para a edição de textos clássicos.

Em 1563 é fundada, por *Giorgio Vasari* - sob a égide dos *Médicis* - a **Accademia dell'Arte del Disegno** de Florença, primeira academia de desenho na Europa. Destinada apenas a homens, recebe a artista *Artemisia Gentileschi*¹², em reconhecimento do trabalho por esta produzido. Duas décadas depois, num percurso que passava pelas **Accademia di Perugia**, 1573, e **Bologna**, 1582, muitos artistas acorrem para Roma, aquando da fundação, em 1582, por *Federico Zuccaro*, da **Accademia di San Luca di Roma** sob auspícios papais. Surge na senda da sua predecessora, a **Compagnia di San Luca**, uma guilda de pintores e miniaturistas.

13



Em 1578, **Cornelis Cort**, segundo um desenho de **Jan van der Straet**, realiza uma gravura para ilustrar o programa de estudos da Academia de Roma. Nela, os artistas representados são o pintor, o escultor e o gravador, os jovens aprendizes desenham estatuetas e aprendem anatomia através de cadáveres e esqueletos, e, verifica-se a não existência de mulheres. Na senda de Vasari, os escritores pioneiros da história da arte europeia davam prioridade a três artes, pintura, escultura e arquitectura.

É a crise dos ideais da Renascença exarados no Maneirismo¹⁴ que leva ao aparecimento das academias, introduzindo uma mudança decisiva no estatuto do artista, arredando-o definitivamente dos artesãos das guildas e corporações.

¹² Ver [da Pintura](#)

¹³ Cornelis Cort & Jan van der Straet. *O Ideal da Academia Romana*, 1578

¹⁴ O Maneirismo inicia-se com a crise do renascimento, incluindo as manifestações artísticas desde 1520 até o início do século XVII. Todo o período foi marcado pelos movimentos religiosos reformistas e a consolidação do absolutismo, que levaram às grandes mudanças na Europa. As guerras envolvendo a Itália e a Inquisição levaram ao êxodo de artistas e intelectuais em direcção a outros países. O homem deixa de ser a medida única do universo, formam-se os grandes impérios.

Após o sucesso, em Itália, destas instituições, em França, 1570, sob patrocínio de Carlos IX é criada a **Académie de poésie et de musique** que virá a tornar-se a **Académie du Palais** – que reuniria nos apartamentos de Henrique III – e se virá a debruçar sobre a discussão de assuntos morais. Juntava eruditos de vários saberes, dos poetas aos parlamentares e figuras notáveis, contando com mulheres entre os seus membros, como **Madame de Retz** e **Mademoiselle de Gournay**. Em 1648, Paris assiste à fundação da **Académie Royale de Peinture et de Sculpture**, com o apoio de Luís XIV, e dirigida por Jean-Baptiste Colbert e o pintor *Charles Lebrun*. Esta ligação entre o estadista e o pintor, estreita relações entre a arte e o poder político, pois que a academia é financiada pelo rei. Os temas mitológicos e históricos, na senda dos valores da Antiguidade Clássica, são os mais veiculados. A França cresce artisticamente, rivalizando com os célebres italianos mas, porque estes continuavam muito apreciados em França, Luís XIV funda, em 1666, uma Academia Francesa em Roma, de modo a estreitar experiências entre artistas franceses e italianos, e facultar aos franceses uma convivência mais próxima com as obras antigas. Esta alteração vai chegar, também, aos Países Baixos, onde cresce a participação em sociedades literárias e humanistas. Em 1663, a Guilda de São Lucas de Antuérpia, da qual fazia parte Pieter Bruegel, associa-se ao grupo literário *Violieren*, acabando por se fundirem, fundando a **Academia de Antuérpia**.

15

No século XVII, porque vários eram os artistas de outros países a praticarem nas cortes, a tensão entre estes e os locais foi crescendo, começando as guildas a desaparecer, e, com elas, o seu monopólio. Passa a ser permitida a existência de membros estranhos à actividade profissional, embora já antes algumas guildas englobassem diferentes artistas e artesãos. As academias seguem, então, um sistema hierárquico, ordenado por disciplinas e, dentro destas, no que à pintura refere, hierarquizando por temas¹⁶.



Desde o séc. XVI que as academias se tornam instituições e florescem Europa fora nos dois séculos seguintes, bem como nos Estados Unidos e Canadá. Reis e príncipes, nobres e burgueses, mecenas, reuniam à sua volta grupos de notáveis pintores, poetas e outros artistas. Eram lugares frequentemente galantes, de encontro e troca de ideias, onde se engendrava a criatividade. Jogos de sociedade. Assembleias de fazer e de experimentação. Lúdicas e de aprendizado com longa tradição. Vários círculos se construíram à volta dos mestres ou de senhoras que fomentavam as artes, por vezes também o mecenato. Discutiam as artes, as letras e a música, mas também a filosofia, a moral e as ciências.

¹⁵ David Teniers the younger. *O duque Leopold Willem observa as pinturas nas sua Galeria em Bruxelas*, 1651

¹⁶ Ver [da hierarquia das Artes](#)

No que ao caso francês respeita, antes da revolta jacobina, as sociedades literárias e artísticas vão proliferando pelas cidades e campo franceses. No início secretas, mas com o apoio de Richelieu, em 1634, virão a ter outra amplitude, nascendo a *Académie Française*, esforço de um grupo de amigos letrados, entre os quais se destacam os humanistas *Dorat* e *Ronsard*, *Belleau*, *Pontus de Tyard* e ainda da diligência de *Jean-Antoine de Baïf* e *Joachim-Thibault de Courville*. Sendo já quarenta membros em 1639, a Académie virá a tornar-se uma organização oficial, cuja primeira reunião ocorreu em 13 de Março de 1634, confirmada no ano seguinte por Louis XIII e com estatutos aprovados por Richelieu embora enfrentando o Parlamento que esta via com suspeição. Reuniam inicialmente em *hotéis* privados, até que, em 1672, o Louvre lhes abre as portas. A ela se deve a criação de um dicionário - primeira edição em 1694 – e uma gramática – contando com estudiosos célebres tais que Chapelain e Vaugelais, porém poética e retórica que não chegaram a ser publicadas.

No século XVII tardio, quer a arte quer o estatuto do artista alteram-se. As academias oficiais de arte, enquanto lugares de aprendizagem e exposição, são um passo importante na organização da prática artística, e, destes corpos organizacionais, as mulheres não estavam excluídas. A **Académie de Paris**, que no século XVII admitia várias mulheres, em 1706 vedava-lhes a entrada. A supressão das corporações de artistas - como a *Académie de Saint-Luc*, decretada por Turgot, em 1776 - numa derradeira manobra absolutista, traz às mulheres, que a esta pertenciam, um vazio profissional, às quais resta a *Académie Royale*, fundada por Mazarin em 1648. Porém, se esta se abria às mulheres em 1663, em 1706 com Luís XIV, restringe a quota destas para seis¹⁷, privilégio esporadicamente concedido, como a *Rosalba Carriera*¹⁸ e *Madame Vien*. Após 1770, a quota académica de quatro elementos femininos, imposta pelo poder académico, é mais do que castrante. À Academia continuam a pertencer Madame Vien - ainda que deixasse de expor - e *Anne Vallayer-Coster*, admitida em 1770. Os outros dois lugares - livres após a morte de *Marie Suzanne Roslin*, em 1772, e a partida de *Anna Leicienska-Therbusch* para Berlim, após um escândalo relatado por Diderot na sua correspondência - são passíveis de serem preenchidos por mais de quarenta mulheres artistas, entre as quais vinte pertenceriam à *Académie de Saint-Luc*, as restantes contribuíam já para as exposições do *Salon de la Correspondance*¹⁹.

Embora assistindo à *Querelle des Anciens et des Modernes* – século XVII -, a Academia torna-se veículo difusor dos valores tradicionais, pouco aberta às inovações que ocorrem à sua volta, estreitando-se, no decorrer do século XVIII, a ponte entre a cultura e o regime vigente - apenas

¹⁷ FIDIÈRE, Octave. *Les femmes artistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture*. Paris. Charavay, 1885 refere Geneviève et Madeleine Boulogne, Elisabeth Sophie Chéron, Anne Stresor, Dorothee Massé et Catherine Perrot. Cf. BONNET, Marie-Jo. *Femmes Peintres à Leur Travail: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII e XIXe siècles)*, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 49-3, 2002/3, p. 143

¹⁸ Ver [da Pintura](#)

¹⁹ Cf. BONNET, Marie-Jo. idem pp. 143-4 "Ces chiffres ont été calculés par moi-même à partir des documents suivants: «Liste des Maîtres de la Communauté de Saint-Luc de la ville de Paris» publiée par Jules GUIFFREY, 'La Communauté des Maîtres Peintres et Sculpteurs dite Académie de Saint-Luc, depuis son origine en 1391 jusqu'à la suppression des maîtrises et corporations en 1776', *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1915, t. 9, p. 156-484. «Notes pour servir à l'histoire de l'Exposition de la Jeunesse», par Émile BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, *Revue Universelle des Arts*, Paris, 1864, t. 19, p. 38 et suivantes.

conhecendo alguma abertura quando os filósofos a ela se juntam para o final do século -, até que a Revolução suspenderá as suas actividades levando mesmo à sua extinção, em 1793, sob decreto da Convention Nationale, vindo a ser restabelecida dez anos depois com Napoleão Bonaparte. O conservadorismo a que o século XIX assiste, manter-se-á ainda no século XX. Com Marguerite Yourcenar²⁰ a Academia abre às mulheres escritoras. Molière, Diderot, Balzac, Flaubert, Sartre, Camus nunca fizeram parte dos oficiais *immortels*²¹.

**La belle Antiquité fut toujours vénérable ;
Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable.
Je voy les Anciens sans plier les genoux,
Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous ;
Et l'on peut comparer sans craindre d'être injuste,
Le Siècle de LOUIS au beau Siècle d'Auguste.**

Charles Perrault²²

23



Igualmente importante, a *Académie Goncourt*, é sociedade instituída por Edmond de Goncourt, falecido em 1896 - que, em testamento, encarregava Alphonse Daudet de constituir uma associação dedicada às Letras em oposição à Académie Française -, inicialmente composta por dez membros. Passou a eleger, após 21 de Dezembro de 1903, e anualmente, um autor de destaque, sendo o prémio mais amado por escritores e editores franceses. Claudine, de Colette²⁴, foi um dos eliminados nessa primeira atribuição, embora esta viesse, depois, a ser agraciada.

Na Grã-Bretanha os primeiros passos visando uma academia remontam aos finais do século XVI com Sir Thomas Gresham que destina, em testamento, os seus bens para que seja criado um colégio com sete cadeiras de ensino - funcionou de 1597 a 1768. Muitos outros projectos ganham forma, tendo a Ciência como motor. O próprio Francis Bacon imagina no seu *New Atlantis*²⁵, 1626, um ideal de academia. Alguns racionalistas puritanos, maioritariamente homens de Ciência, criam uma sociedade em Greenwich, 1710, a *Royal Society*. A esta

²⁰ Ver [da Leitura e da Escrita](#)

²¹ Nome dado aos membros da Académie Française

²² Charles Perrault (1628-1703) - protagonista da Querela dos Antigos e Modernos - *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*.

²³ *Académie des Goncourts*, 1896

²⁴ Ver [da Leitura e da Escrita](#)

²⁵ Ver [da Ilha](#)

acrescentam-se as *Gentlemen's Society*, em 1710, e a *Royal Society of Arts*, em 1754, até à criação, em 1761, da *Royal Academy of Arts*, voltada para a pintura inglesa, e, posteriormente, a *British Academy*, em 1901.

26

Em meados do século XVIII, muitos artistas britânicos estudavam em academias em Paris e Roma, embora estas existissem em quase todas as principais capitais da Europa. À luz desta experiência, os ingleses decidem, por sua vez, formar a sua própria academia, sendo, em 1768, criada a primeira academia britânica, **Royal Academy of Art**. Porque o modelo era, geralmente, masculino, pretendiam as academias europeias - que seguiam a tradição renascentista - ser insustentável permitir a presença de mulheres artistas, excluindo-as enquanto membros.



Entre os trinta e seis membros fundadores da *Royal Academy of Art* existiam duas mulheres, **Angelica Kauffman** e **Mary Moser**²⁷. Tinham acesso muito limitado e pontual às aulas, e não podiam estar presentes nas reuniões regulares, mas votavam nas eleições internas, faziam parte do júri que premiava estudantes e apresentavam os seus trabalhos nas exposições anuais²⁸. Em 1783, a *Academie Française* limitava, também, a quatro o número de admissões femininas, as mulheres não podiam expor nos *Salons* e estavam impedidas de concorrer ao *Prix de Rome*, o mais importante evento de então. Afastadas destes lugares do saber, a não partilha das linguagens e técnicas em evolução afectava o trabalho feminino, pois a prática era essencial à produção dos géneros mais respeitáveis, em especial a pintura histórica, que exigia detalhe nos contextos épico, histórico e mitológico.

A **Royal Academy of Art**, segundo os modelos francês e italiano, embora inovadora pois recorria a modelos de ambos os sexos, proibia, ainda, o nu feminino, que veio a ser consentido apenas no séc. XIX, embora, desde muito antes, fosse comum nos estúdios privados. As pinturas de *Johann Zoffany* testemunham os valores académicos do séc. XVIII, esculturas gregas e romanas, pintura renascentista, o grupo masculino que admira obras de arte onde o

²⁶ Johann Zoffany. *A Tribuna dos Uffizi*, 1772-7

<p>is the warmest sentiments of duty and respect, "Your Majesty's "Most dutiful subjects and servants, "BENJAMIN WEST FRANCESCO ZUCARELLI NATHANIEL DANCE RICHARD WILSON GEORGE MICHAEL MOSER SAMUEL WALKER G. BAPTISTE CIPRIANI JOSEPH MAYER ANGELICA KAUFFMAN CHARLES CATTON FRANCESCO BASTOLOZZI</p>		<p>and N. Stone, followed in their own branch of art. West exhibited nine historical pictures, and among them the famous one of 'The Death of General Wolfe,' in which he had ventured very wisely to depart from the custom of his predecessors by representing the personages of the story in the modern costume of their day, and not in the ancient classic garb. Angelica Kauffman contributed six works on classical and poetical subjects; and Wilson, Sandby, Serres, and Barret were among the chief landscape painters. The new associates also contributed a large share of attraction, and the engravers exhibited proofs of their skill. The receipts amounted to £1124 5s; the expenses to £217 9s. 3d. Donations and grants to the extent of £188 4s. were made at the close of the exhibition, and at the end of the year the deficiency in the funds for the third time was paid out of the privy purse. The Royal and other year subscription to £969 13s. 3d.</p>
--	--	--

27

imagens cf. Actas Royal Academy of Art

²⁸ Os catálogos da Royal Academy mostram que, para lá destas artistas, várias outras mulheres, embora não ligadas à Academia, exibiam as suas pinturas, com sucesso, nas exposições anuais.

tema é a mulher (Madonas, Vénus ou Bacantes). Sendo a mulher, frequentemente, o tema da pintura alegórica, e, na ausência do modelo feminino natural, a figura de *Vénus*²⁹, quer na escultura ou na pintura, é uma espécie de código simbólico enquanto ideal da beleza feminina, pelas formas celestiais e terrenas, de harmoniosas dimensões, reconstruindo o ideal da natureza transformado em algo elevado. Valor simbólico da sua idealização, era a ideal para a representação da mulher nua, metáfora de arte elevada, como se constata no quadro *The Tribuna of the Uffizi, The Medici Vénus*. Os quadros de Zoffany dizem bem da diferença entre a mulher aceite enquanto objecto de arte e do modo como era encarada enquanto artista.

30



Johann Zoffani³¹ pinta os académicos da Royal Academy presentes na sala, representando as duas pintoras entre os membros da academia, não como pintoras mas retratadas na parede à direita. Zoffani não as poderia de todo representar, dada a rigidez das regras. Fazem parte da tela, o presidente da Royal Academy, Sir Joshua Reynolds, ao centro, e outros nobres, em

poses casuais, trocando pareceres acerca do modelo nu. Rodeiam-nos modelos clássicos, sugerindo tratar-se de uma aula teórica.

32

O século XVIII é o período áureo das academias que vão proliferando ao longo de toda a Europa, algumas dividindo-se depois em temáticas específicas - filosofia, ciência e literatura - e abertas ao novo pensamento. Propagam a cultura laica, universal e a Revolução. Em França, as críticas sucedem-se e a academia é extinta em 1793, para ser reavivada como **Académie des Beaux-Arts**, com Napoleão - que reabilitou as artes,



²⁹ Ver [da Mitologia](#)

³⁰ Johann Zoffany. *Os académicos da Royal Academy*, 1771-2

³¹ Johann Zoffany (1733-1810), pintor de origem alemã, sediado em Londres, tinha como patronos a família real. Pintor de cenas teatrais e composições em grupo, produziu várias telas onde representava as diferentes academias, a saber, *The Academicians of the Royal Academy*, 1771-2 [The Royal Collection, Her Majesty The Queen]; *The Tribuna of the Uffizi*, 1772-7 [Royal Collection, Windsor]; *Charles Towneley and friends in the Park Street Gallery, Westminster*, 1783 [Towneley Hall Art Gallery and Museum, Burnley]

³² Joseph Heim. *Charles X distribuindo recompensas aos artistas no fim do Salon de 1824*, 1825-1827. Em 1825, Carlos X sobe ao trono, após a morte de Luis XVIII, após a visita ao *Salon* mostra o seu apoio às Belas-Artes que, segundo ele servirão o Estado e o rei. François-Joseph Heim é escolhido para imortalizar a cerimónia, sendo-lhe atribuída a medalha *Légion d'Honneur*. Cf. La PERRIERE-ALFSEN, Nathalie de. **1789-1939, L'Histoire par l'image**, in www.histoire-image.org

juntamente com sua mulher Josephine Beauharnais, esta havendo servido como Grão-mestre da *Loge d'Adoption Saint Caroline*³³. As alterações surgidas após a Revolução Francesa alteram o rumo das artes. Terminam as instituições reais patrocinadas pelo rei, mas, por sua vez, os *salons* mantêm-se, embora regidos por um princípio de igualdade, aberto à participação de todos os artistas por decreto de 1791. Com estes virão novas correntes, que atraem uma nova clientela e um novo gosto.

O Segundo Império, período de vida intensa e mundana, é um tempo de sociabilidade em que predominam os salões literários e artísticos menos convencionais que as recepções na corte das Tuilleries. Tornam-se únicas as reuniões promovidas pelo conde de Nieuwerkerke³⁴, Director Geral dos Museus Nacionais de França, *soirées* chamadas *Vendredis du Louvre*. Todos os anos, na Quaresma, este reunia de duzentos a quatrocentos convidados, entre pintores, escultores, homens de letras, diplomatas e outras personalidades, que promoviam o diálogo, interrompido apenas por espectáculos musicais ou representações teatrais, com os maiores artistas da época.

35



Embora alguns actores de renome fossem mulheres, como a então célebre comediante *Rachel*, o convite, que compreendia toda a estação, excluía-as, de modo que a própria princesa Mathilde assistia aos espectáculos, através de um *œil-de-bœuf*. Quando o serão terminava, o duque prolongava-o em privado, *arrière-soirées*, com apenas alguns dos convivas, o pintor Eugène Giraud dedicava-se, então, a caricaturar alguns destes. Embora a política, enquanto tema de conversação, não fizesse parte, na verdade, estes serões tinham um papel político importante.

O corpo humano mantém-se a figura central do atelier, o modelo, sujeito de estudo anatómico, parte fundamental da formação do artista, pintor ou escultor, e a aprendizagem fazia-se, nas modernas academias, através de esculturas antigas ou do modelo vivo.

³³ Ver [da Mulher na Maçonaria](#)

³⁴ O conde Emilien O'Hara de Nieuwerkerke (1811-1892) destinado à carreira militar, encontra em Florença, o escultor Félicie de Fauveau e decide dedicar-se à escultura. Frequenta o atelier de Jean-Jacques Pradier e trabalha com o barão Marochetti, expondo, pela primeira vez, no Salon de 1842. Conhece a Princesa Mathilde, esposa infeliz do príncipe Demidoff, e iniciam uma relação que durará quase vinte e cinco anos. Sob a influência desta, Napoleão nomeia o conde Nieuwerkerke, Director Geral dos Museus Nacionais e, mais tarde, Superintendente das Belas-Artes. É no seu gabinete do Louvre que recebe a elite artística de Paris. De uma destas reuniões, François Biard pintou *Une soirée au Louvre chez le comte de Nieuwerkerke en 1855*, que, embora considerado de pouca qualidade, é um importante documento histórico, pois conseguem identificar-se quase todas as personalidades representadas. Ao centro, bronze do século XVII, propriedade de Fouquet; à esquerda, busto de Napoleão III, ao fundo o da Imperatriz, obras de Nieuwerkerke falecido em 1853. À esquerda ainda, o conde cumprimenta Louis Visconti. Os artistas, Eugène Giraud, Eugène Delacroix, Horace Vernet, Jean-Dominique Ingres, Eugène Isabey, Hippolyte Flandrin; das Letras, Ernest Renan, Camille Doucet, Prosper Mérimée, Alfred de Musset, François Ponsard, Eugène Scribe; os músicos, Jules Pasdeloup, Jacques Halévy, François Auber, Giacomo Meyerbeer. Bem como alguns dignatários do regime e os conservadores do museu. Cf. GALOIN, Alain. **1789-1939, L'Histoire par l'image**, in www.histoire-imagem.org

³⁵ François Biard. François Biard. *Uma soirée no Louvre em casa do conde de Nieuwerkerke em 1855*, 1855

Os modelos, de ambos os sexos, eram profissionais estrangeiros, porém, os femininos não gozavam da mesma respeitabilidade que os masculinos. Por um lado porque se atribuía superioridade à anatomia masculina, por outro, as mulheres que posavam nuas eram tidas como de pouca virtude.



36



37

Interditas as academias, cresce o número de mestres defensores das mulheres artistas, que, cada vez mais, treinam a sua arte.



38



39

O século XIX assiste à multiplicação dos ateliers de artistas, que aumentam em resultado das mudanças sociais e profissionais. O artista deixa de pertencer à elite, democratizando-se a profissão, e a procura de obras de arte também cresce, sendo em Paris inúmeros os pintores

³⁶ Léon Matthieu Cochereau. *Interior do 'atelier de David no Collège des Quatre-Nations, 1813*. A tela apresenta vários alunos da École des Beaux-Arts, ocupados em pintar ou desenhar o nu que posa em modo contemplativo. A pose não natural, pretende formar os alunos em termos de postura e musculatura, treinando-os para o *Prix de Rome*, o mais importante concurso de pintura de então, poses que a Academie Julien, de ensino mais livre e moderno, já não proporcionava aos seus alunos, propondo-lhes uma abordagem mais realista do corpo humano. Ver pintura de Marie (Marija) Konstantinovna Bashkirtse. *L'atelier Julien*, 1881, em [da Pintura](#)

³⁷ Gustave Courbet. *O atelier do pintor. Alegoria real, 1855*. Recusado na *Exposition Universelle*, Courbet expõe esta tela pessoalmente. Nela se vêem o artista, a modelo, poetas, músicos, um mendigo, um judeu, gente do povo, todo um desfile de personagens. Cf. GEORGEL, Chantal. **1789-1939, L'Histoire par l'image**, in www.histoire-image.org

³⁸ Adrienne Granpierre-Deverzy. *Interior do 'atelier de Abel de Pujol, 1822*

³⁹ Frédéric Bazille. *O Atelier de Bazille, 9 rue de la Condamine em Paris, 1870*

de nomeada. Partilham a vida boémia, agrupam-se em espaços comunitários⁴⁰ - que servem também enquanto espaços de exposições privadas, antes da exposição maior, que tinha lugar nos *Salons*.

O atelier é o lugar metafórico, porém físico, onde a arte é pensada, ganha forma e emerge, espaço de discussão e troca de ideias, partilha de técnicas. É o lugar onde o artista se faz e transmite/aprende o saber. Porque a criação artística reflecte a sociedade de cada tempo, pintar o artista no seu atelier, permite avaliar tanto da arte que se praticava, e como aquele praticava, quanto da história sociocultural. É o lugar “antes” da galeria ou museu, espaços de



exposição e mostra. Estes quadros, reproduzindo os espaços de criatividade, dão-nos a conhecer alguns trabalhos, os alunos e o público que os adquiria. Em 1873, é criada a **Académie Julian**, lugar de aprendizagem onde coincide o nu masculino e feminino, interdita ainda a presença das mulheres, que apenas após 1897 passam a ter entrada nas escolas livres como a Julian ou os alunos de Jacques Louis David, da École des Beaux-Arts.

41

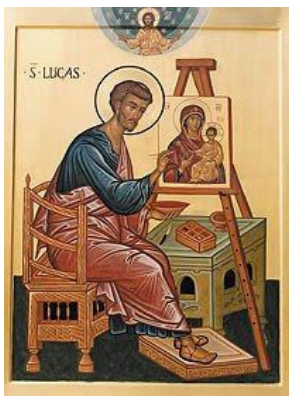


42

⁴⁰ Vários eram os ateliers então em voga, os mais conhecidos, Isabey, Bazille, Mucha, lugares onde todo um círculo se reunia à volta do artista. Cf. MAINGON, Claire. 1789-1939, *L'Histoire par l'image*, in www.histoire-image.org

⁴¹ Anónimo. *Uma aula na 'Académie Julian' cerca de 1892*. Entre os alunos e professor, a fotografia mostra a presença do modelo feminino nu, já não a beleza clássica, mas remete para as bailarinas de cabaret que Toulouse-Lautrec e Manet tanto pintaram.

⁴² Anónimo. *Académie Julian*, 1889



No que a Portugal refere, existiu uma **Irmandade de São Lucas**⁴³ - fundada em 1602 -, de que faziam parte iluministas, pintores, arquitectos e escultores, mas sem carácter académico, fornecendo, à luz das outras guildas, apoio a praticantes mais necessitados. Erigiu-se a mesma numa capela do convento da Anunciada, em Lisboa, onde vivia **Soror Margarida de S. Paulo** - priora do mesmo e de seu nome D. Margarida de Noronha, antes de professor, filha de D. Francisco de Noronha, segundo Conde de Linhares -, distinta nas Letras e nas artes, o que se presume haver sido determinante na escolha desse convento para sede da irmandade⁴⁴. Embora houvesse sido pensada uma reformulação da irmandade, em 1791, visando o ensino teórico e prático, tal não aconteceu até que esta foi dissolvida com as Invasões Francesas, em 1808⁴⁵.

Até à fundação, em 1932, da **Academia Nacional de Belas-Artes**, em Lisboa, todas as demais instituições de ensino artístico em Portugal foram efémeras. Embora houvessem existido várias academias, nos séculos XVI e XVII, estas não se dedicavam às belas-artes. Cultivavam as Letras ou debruçavam-se sobre a História e as Ciências, um modo dos seus membros trocarem ideias e darem a conhecer as suas produções. Singulares são os nomes de algumas destas academias que, se não lhes tiram seriedade, apontam para o seu carácter impreciso. A saber, *Academias dos Anónimos, dos Aplicados, dos Enredados, dos Escolhidos, dos Esquecidos, dos Estudiosos, dos Fantásticos, dos Generosos, dos Ilustrados, dos Infecundos, dos Melancólicos, dos Negligentes, dos Singulares, dos Solitários, dos Únicos, dos Uniformes, das Conferências Discretas ou Eruditas, dos Sagrados Concílios*, e ainda as *Academias Brasília dos Esquecidos, Brasília dos Renascidos, Conimbricense, de Moncorvo, do Nónio, Eborense, Instantânea, Problemática, Vimarense* e as *Arcádia e Arcádias Lusitana e Olissiponense*⁴⁶, inegavelmente proliferando, sendo que a ilustre *Arcádia* toldava todas as outras.

À imagem da sua congénere romana, a *Arcádia*, associação de homens de Letras, desvinculada do poder político, resultou do empenho dos magistrados António Diniz da Cruz e

⁴³ São Lucas Lucas, século I d.C., foi um dos quatro evangelistas do Novo Testamento e ainda autor do *Acto dos Apóstolos*. Era *gentio*, ou seja, não professava a religião judaica e não conviveu directamente com Jesus baseando a sua narrativa em outros depoimentos. Diz a tradição que tinha uma cultura superior aos outros evangelistas, sendo médico, pintor, músico e historiador. Terá nascido em Antioquia, hoje território sírio, então um importante centro da civilização helénica na Ásia Menor. Embora não existam provas quanto ao exercício da medicina, São Paulo tal refere, bem como a terminologia pelo mesmo empregue tal induz, sendo antiga a tradição de se ter tornado patrono dos médicos. Em 1483, já a Universidade de Pádua iniciava o ano lectivo a 18 de Outubro, dia em sua homenagem – dia comum a vários países europeus bem como nos Estados Unidos e Canadá - tendo-o como patrono do *Colégio dos Filósofos e dos Médicos* Cf. RIBEIRO, Eurico Branco. **Médico, pintor e santo**. Vol II. São Paulo. Distribuidora Record, 1970-74

⁴⁴ Cf. RIBEIRO, J. G.. **Historia dos Estabelecimentos Scientificos Litterarios e Artisticos de Portugal**, p. 313 Para D. Margarida de Noronha ver [da Leitura e da Escrita](#)

⁴⁵ Cf. COSTA, Luiz Xavier da. *Quadro histórico das instituições académicas portuguesas*. Lisboa. Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, 1932

⁴⁶ Cf. PALMA-FERREIRA, João. **Academias Literárias dos Séculos XVII e XVIII**. Lisboa. Biblioteca Nacional, 1982 e BELCHIOR, Maria de Lourdes. *Recensão crítica a 'Academias Literárias dos Séculos XVII e XVIII', de João Palma-Ferreira*, in *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 73, Maio 1983, pp. 93-95

Silva e Manoel Nicolau Esteves Negrão, vindo a constituir-se em 19 de Julho de 1757. Tinha como reminiscência a antiga Grécia - indo buscar o nome à provecta província afamada pela poesia e pela música, e, denominando os seus membros de *Monte Dédalo* o local onde as reuniões decorriam, a real casa das Necessidades e sala da Junta do Comércio, reuniões muito concorridas que terão chegado a contar com a presença do Marquez de Pombal⁴⁷. Definiam-se eles mesmos como *arcades* - adoptando cada um nome pastoril - e tinham como fim reformar a poesia, a eloquência e a língua materna.

**D'aqui saíram a infestar os campos
Da bella poesia, os anagrammas,
Labyrinthos, acrósticos sonetos,
E mil espécies de medonhos monstros,
A cuja vista as musas espantadas,
Largando os instrumentos, se esconderam
Longo tempo nas grutas do Parnaso.**⁴⁸

Destacam-se, no século XVIII, escolas de aprendizagem ligadas às obras em curso - Palácios de Mafra e da Ajuda – e as manufacturas reais criadas pelo Marquês de Pombal. De 1753 e 1770, operou, em Mafra, uma escola de modelagem e escultura tendo por mestre o artista romano Alexandre Giusti; existindo também uma escola de desenho, gravura e metais na Oficina da Fundição de Artilharia do Arsenal Real do Exército; e foram ministradas aulas de desenho e gravura nas Fábrica Real de Sedas, Imprensa Régia e Real Fábrica de Cartas de Jogar. A par destas, existiam a **Casa do Risco** e o **Colégio Real dos Nobres**, enquanto escolas de desenho, todas procurando responder às encomendas em curso sem carácter de ensino académico. Os artistas Vieira Lusitano e André Gonçalves intentaram criar uma verdadeira academia, projecto malogrado à partida, porquanto o edifício foi apedrejado pelo povo ao se tornar pública a existência da prática de modelo nu.



⁴⁷ Cf. RIBEIRO, José Silvestre op. cit., p. 269

⁴⁸ Cansados do gongorismo que infestava a poesia portuguesa, compõe um dos arcades este poema, Cf. idem

⁴⁹ Gravuras a buril de Joaquim Carneiro da Silva, 1 - Alegoria à expulsão dos Jesuítas, 1771; 2 - Alegoria ao Colégio Real dos Nobres, 1778

Na década de oitenta, *Pina Manique*, cria, na *Casa Pia de Lisboa*, uma *Aula de Desenho*, enquanto *Joaquim Carneiro da Silva* criava a *Aula Régia de Desenho e Figura*, e *Cyrillo Volkmar Machado* a *Academia do Nu*, que se viriam a juntar numa só, a funcionar na Casa Pia. Os artistas que se destacavam nestas instituições – à semelhança de outros anteriores – deslocavam-se, para Itália, de modo a continuarem estudos. Existiu, de facto, no século XVIII, em Roma, um **Colégio Português de Belas-Artes**, aí criado pelo embaixador D. Alexandre de Souza Holstein, em 1791 - extinto seis anos depois aquando da invasão dos Estados Pontifícios por Napoleão -, bem como uma instituição anterior, denominada **Academia Portuguesa das Artes**, fundada por D. João V - e extinta em 1760, quando Portugal rompeu relações com a Santa Sé após a expulsão dos jesuítas. Procuravam estas academias garantir o estudo de artistas portugueses no estrangeiro, mas tendo como reverso a não criação de uma instituição nacional com igual carácter.

50



Ao jeito de Vasari, **Cyrillo Volkmar Machado** (1748-1823), não se ficou pela intenção da fundação de uma academia, havendo investigado as vidas de artistas em Portugal até então, esse trabalho resultou numa colecção de memórias relativas às vidas dos pintores, escultores, arquitectos, e gravadores portugueses, assim como dos estrangeiros que trabalharam em Portugal, procurando preencher um “*vácuo que se acha na história geral da Arte*”⁵¹. A primeira versão surgiu em 1793, vindo a obra completa – referindo 150 artistas – a ser publicada em 1823, ano da sua morte⁵². Com Cyrillo termina uma geração, seguem-se as Invasões Francesas, e a deslocação da Corte para o Rio de Janeiro. E ainda as crises e guerras civis.

Aquando do governo liberal, duas Academias são criadas por Passos Manuel - em Lisboa e no Porto - visando o ensino pedagógico e cultural⁵³. Apesar dos espaços menos indicados - velhos conventos - aí trabalharam artistas de talento e renome. Estas academias foram, ainda, fundamentais enquanto depósito de bens artísticos das ordens religiosas nacionalizadas em 1834 após a derrota Miguelista. Vieram a originar o *Museu Real de Belas-Artes e Arqueologia*, que abre ao público em 1884, e que resultaria, em 1991, no *Museu de Arte Antiga*.

⁵⁰ Cyrillo Volkmar Machado. *A Última Ceia*, séc. XVIII

⁵¹ Cf. MACHADO, Cyrillo V. *Colecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, arquitectos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal*. Lisboa, Victorino Rodrigues da Silva, 1823

⁵² Em 1815, José da Cunha TABORDA publica, por Impressão Régia, **Regras da arte da pintura. Acresce memória dos mais famosos pintores portugueses, e dos melhores quadros seus**. Contém um tratado italiano de Michael Angelo Prunetti, de 1786, traduzido pelo autor, e uma Memória que refere cerca de 129 dos mais famosos pintores portugueses artistas, de *Álvaro Pedro* - Álvaro Pires de Évora, século XV - a *Vieira Portuense* (1765-1805). Taborda desconhecia o livro que Machado estava a levar a cabo. Ambos os artistas haviam feito os seus estudos em Roma.

⁵³ Constituíam o currículo as disciplinas de desenho histórico, pintura histórica, pintura de paisagem, arquitectura, escultura, gravura histórica e gravura de paisagem, bem como cursos noturnos para formação de operários, ministrando aulas de geometria e arquitectura, desenho de ornamentos, desenho histórico e estudo do modelo vivo. Cf. RACZYNSKI, Atanazy. *Les arts en Portugal, lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin*. Paris. Ed. Jules Renouard, 1846, p. 445

INFERÊNCIAS

Guildas e Academias, escolas do saber, artérias onde a imaginação pulsava e a arte advinha, porém, à excepção de Vasari, que deixou testemunho da presença feminina nas artes e ofícios, poucas vezes mais as mulheres são referidas, tão pouco nas cronologias e histórias de arte. Resultou, deste modo, difícil atestar o papel da mulher nas proventas guildas, uma vez que os registos que destas sobrevivem mencionam apenas os membros que alcançaram estatuto ou prestígio públicos. Deste modo, porquanto eram os maridos que se encontravam à cabeça dos negócios, raramente a mulher é referida, embora para estes comércios e actividades - em grande parte familiares e executados nas suas próprias residências - contribuisse toda a família - mulher, filhos e outros parentescos.

Na tardia Idade Média, embora a mulher surja atestada somente enquanto viúva - pois a esta era permitido continuar o negócio de família - a presença feminina era frequente à frente das oficinas ou estúdios, desempenhando um labor privado mas com reconhecimento público.

Essencialmente, as mulheres surgem associadas à actividade têxtil, ao fabrico de pão e cerveja - e ainda enquanto estalajadeiras ou na venda em tendas de vinho -, ao comércio de carne ou peixe, ao tratamento de couro ou metais e à manufactura artesanal do livro.

Relativamente à indústria têxtil, que incluía trabalhos como cardar a lã, fiar, bordar, tecer, tingir, talhar e costurar o pano, ainda que escassa fosse a presença feminina no comércio, a mulher estava, inevitavelmente, presente no tratamento da matéria e na manufactura. A sua presença permanece na obscuridade porque em outros labores inerentes - como a alfaiataria - ainda que fosse a principal executante, produzia as peças encomendadas aos homens, detentores das casas de costura. As referenciadas eram apenas as mulheres consideradas *livres* após o óbito dos maridos, sendo que, então, algumas continuavam esses trabalhos criando oficinas onde empregavam outras mulheres.

Enquanto o vinho era consumido pelas classes mais elevadas, a cerveja - ou outras bebidas similares obtidas a partir da fermentação do grão sem destilação - foi muito popular entre as classes trabalhadoras. A existência da designação *alewife* - de *ale*, cerveja inglesa - remete para a presença frequente de mulheres nesta indústria, tanto ou mais do que os homens, partilhando outras actividades com os maridos. Mau grado a conotação dada às tabernas, eram também conhecidas as mulheres estalajadeiras, vindo a ganhar respeitabilidade com o tempo - tendo em conta que muitos dos maçons trabalhavam longe da sua residência, as estalagens eram lugares onde estes encontravam refeição e dormida. Dada a afinidade da fermentação provavelmente essoutra seria a indústria de pão - sustento essencial da população na Idade Média, cuja qualidade e quantidade eram muito importantes e rígidas as regras e penalidades -, onde as mulheres houveram, por certo, estado também sobejamente presentes, embora poucas surjam oficialmente declaradas como padeiras.

No que às talhantes refere, embora estas não surjam também referidas, existem inúmeras menções a muitas atribuídas às mulheres por deitarem à rua entranhas dos animais, pelo que

se induz de um labor não meramente doméstico. A presença feminina estava, igualmente, ligada à venda de peixe seco salgado mais do que ao peixe fresco, eventualmente por aquele necessitar de cuidados e preparação caseiros, que as mulheres executariam nas cozinhas das suas moradas. Dado poucas pessoas aparecerem legalmente conectadas a esta profissão, tal remete para profissionais não declarados, daí que fossem particularmente mulheres. Igual aconteceria, tudo indica, com o tratamento de ervas a serem usadas na apotecas.

Na indústria do couro, as mulheres estariam presentes na manufatura dos trabalhos mais delicados como o fabrico de calçado, malas, luvas e outros acessórios, onde se incluía a curtição e coloração, a que se acrescenta o tratamento do pergaminho.

Relativamente ao trabalho dos metais - especialmente os apreciados sinos e armaduras -, ainda que o trabalho da mulher na fundição fosse eventualmente menos comum, a delicadeza de algumas obras decorativas denotam o bom gosto e paciência das mãos femininas, igual acontecendo com a fina joalheria e com o trabalho de olaria, bem como a execução de vitrais e fabrico de velas então tão essenciais. Os trabalhos de carpintaria, marcenaria e construção eram atribuídos aos homens, mas envolveriam, muito provavelmente toda a família.

Na passagem das antigas guildas às academias, de modo geral, o trabalho manual desvaloriza-se num enaltecer das artes liberais porque resultantes de trabalho de espírito. Enquanto nas guildas os artistas eram considerados artífices, as academias aumentam-lhes o prestígio atribuindo-lhes o estatuto de intelectuais. A arte não é mais vista como artesanato, pois que ao talento e inspiração se acrescenta a aprendizagem teórica.

Ao enobrecer as artes do desenho, pintura, escultura e arquitectura privilegiou-se a sua propensão intelectual em detrimento da artesanal, havendo sido a criação de Academias decisiva da mudança de estatuto das artes do desenho, deixando de serem consideradas ofícios mecânicos e, em consequência, libertando-se dos regulamentos corporativos.

Igualmente decisivo foi o crescendo de obras a expensas das casas reinantes - onde se incluíam obras de carácter religioso e profano - levando à necessidade de se contratarem artistas especializados pois que as oficinas conventuais a tal já não conseguiam dar resposta. Numa primeira fase, as casas reinantes recorriam aos artistas/artesãos que trabalhavam para o sistema cooperativo da guilda, porém, dado o talento, os artistas passam a desempenhar funções na corte - pelas quais eram remunerados - chegando a receber títulos e outras distinções. Deste modo, o mecenato real muito contribuiu para o reconhecimento do estatuto do artista, e, ainda, lhes levou fama e reconhecimento, divulgando os seus trabalhos junto de outras casas reais.

Sendo as encomendas resultado de patrocínio real, a pintura apresenta-se como uma narrativa cujas imagens respondem às conveniências dos patronos, cumprindo uma intenção e tendo um desígnio, seja, glorificar os monarcas reinantes. Os artistas estavam, assim, condicionados a motivações sugeridas e autorizadas orientadoras dos seus temas, temas que eram também os praticados nas academias, porquanto estas concorriam a concursos cujos critérios cotejavam

com os reais, assim mais se privilegiando o conteúdo que a forma, estando as academias ao serviço do poder.

No caso português, o século XIX foi tempo de grande actividade artística, assistindo-se a elevado número de academias. Pintura, escultura e arquitectura emparceiraram com os ofícios em trabalhos religiosos e profanos, sem contudo se verificar a separação feita, a nível europeu, entre arte e ofício. A partir das *Vidas de Artistas* escritas, verifica-se que os modelos seguidos na arte portuguesa foram, essencialmente, os italianos e franceses.

No que refere o sistema hierárquico das Academias, o retrato, a paisagem e a natureza-morta são considerados *gêneros menores*, encarados como os mais apropriados à mulher artista pois que tratam de uma imitação da natureza e criam apenas uma imagem agradável. A pintura histórica, considerada um *gênero maior*, porque apresenta mais desafios técnicos, era também tida como didáctica. Envolvendo temas históricos, mitológicos ou literários, obrigava ao estudo anatómico, representação do corpo ideal segundo os cânones antigos, regra no processo de aprendizagem. Deste modo, não só implicava o estudo e representação do nu - assunto maior de reflexão, ocupando o lugar primeiro na hierarquia dos géneros - como era portadora de lições morais, impeditivos suficientes para que, aqui, a mulher não fosse bem vista enquanto praticante. Ainda quando certos momentos da História permitiram a sua presença no ensino académico, o seu número foi limitado, bem como notórios a ausência de benefícios e privilégios idênticos aos dos homens.

Será a História a mudar a Arte. No final do século XIX, mais de metade dos alunos das academias eram mulheres, apontando-se a pintura como uma das mais acessíveis profissões a estas destinadas. A restrição à presença feminina, e a sua quase ausência em determinados períodos, ainda que justificada em nome do recato, mais não terá tido como causa efectiva de resistência a relutância masculina.

SUPORTE VÍDEO



The Merchant of Venice (Mercador de Veneza), Michael Radford, (EUA/LUX/IT), 2004



Der Name der Rose (O Nome da Rosa) Jean-Jacques Annaud, (GERMAN/FR/IT), 1986

SUPORTE ÁUDIO



Temple of Time Theme
Windmill Hut
Hyrule Market
Inside the Deku Tree

in *The Legend of Zelda: Ocarina of Time*, video game para Nintendo, música de Koji Kondo, 1998



CALAMUS. Medieval Women's Songs - Música Árábigo-andaluza S. XIII-XIV - Cantigas de Martin Codax S. XIII



Hildegard von Bingen & Her Time: Sacred Music of the 12th Century - Ensemble for Early Music, Augsburg, 1994



54



Dádivas dos deuses, o *trabalho* e o *conhecimento* eram tidos como sagrados e tinham a propriedade de deificar o ser humano. Neste palco do venerável, as associações entre povos na Antiguidade eram sacerdotais, logo sacras. Classe aparte, os sacerdotes dedicavam-se à transmissão do conhecimento, e os alunos haviam que prestar provas de iniciação, de modo a testar e atestar a sua vocação. O Direito e as Instituições erguiam-se à luz da religião e o *arquitecto* - conselheiro de faraós - era tido como entidade de sagrada função com místicas associações. Assim era, entre persas, sírios, caldeus, gregos e egípcios, cuja lenda perpetuou, segundo a mitologia grega, com os arquitectos *Dédalo* - criador do labirinto do Minotauro -, Trophonius e Agamedes - construtores do templo de Apolo e oráculo de Delfos.

O conhecimento passava entre pares, e, porque sagrado e sigiloso, era símbolo de poder⁵⁵. Os sacerdotes de Dionísio, deus-sol, construíram estradas e estádios para os jogos de desporto e provas físicas, usavam simbolicamente os seus utensílios de trabalho e tinham códigos especiais, sendo o mais antigo o código babilónico de *Hamurabi* (2000 a.C.) mencionando as associações de carpinteiros e talhadores de pedra.

As origens da maçonaria moderna, descendente da *operativa*, remetem-nos às Guildas inglesas dos séculos XIII e XIV, porém, dada a existência de outras organizações, num mesmo tempo e Europa fora, e tendo os rituais muitas semelhanças, induz-se de uma entidade remota,

⁵⁴ Merchant Guild, York

⁵⁵ Em *De Officiis*, Cícero coloca os professores do Colégios entre os cidadãos mais importantes do Império Romano.

fonte comum, que ascenderá à Antiguidade, nomeadamente ao Antigo Egito⁵⁶ e seus Colégios Romanos, sucedendo-lhes, na Idade Média, os derivados Italianos e Bizantinos que, na Alta Idade Média, resultam em organizações monásticas de maçons, constituídas por beneditinos, cistercienses e templários. Cronologicamente é este o percurso, estando a religião na base dos Colégios Romanos bem como das modernas confrarias, colégios ou corporações que tinham os seus regulamentos próprios, bastando que respeitassem as leis do Estado.

Diz Plutarco que os *Colégios de Artesãos* foram fundados em Roma pelo rei Numa Pompílio em 715 a.C., revelando-se os colégios romanos, constituídos como corporações, fundamentais nas confrarias de construtores da Idade Média. Após a conquista da Gália, os colégios foram aí implantados⁵⁷, bem como em Inglaterra, lugar onde, dos *Colégios de Construtores*, nasce a Maçonaria moderna. Com o fim de se protegerem dos ataques dos celtas do norte - os contemporâneos escoceses -, o imperador Cláudio envia, em 43 d.C, à ilha alguns elementos dos Colégios de Construtores, então estabelecidos na Gália. Os colégios construíram campos fortificados dando origem às primeiras cidades, como *Eboracum* - hoje York, com grande tradição na história da Maçonaria -, dotando-as de termas, templos e palácios. Assumido o poder, o cristianismo torna-se a religião oficial de todo o império, até que, no século V, os celtas expulsam os romanos, ficando a Europa sob o domínio bárbaro.

Os colégios que sobreviveram continuaram a construir, através da *Lex Romana Visigothorum* ou *Breviário de Alarico*, vindo os mestres de Roma e da Gália, organizados em associações, a ser contratados pelos Anglo-Saxões. As suas obras na Gália mostravam influências orientais trazidas do Egito, Síria, Pérsia e Palestina por Godos e Visigodos que, entretanto, invadem a Itália, fundando um reino vencido por Carlos Magno em 774 d.C. Só Roma, Ravena e Veneza permanecem entretanto livres. As antigas instituições são substituídas pelos homens livres, aldeãos e servos, tendo os Mestres Construtores encontrado refúgio nas igrejas e mosteiros construídos.

É então o tempo das associações monásticas, de onde surgiriam os *Templários*. Em Inglaterra, as confrarias monásticas desenvolvem-se com os *Benedictinos de Santo André*, sendo construídas várias igrejas e catedrais, sob o comando dos arcebispos (Canterbury, York, etc), notáveis mestres. A organização dos *Colideus* viria a ter papel decisivo na história da Maçonaria, grupo de cristãos que, em Inglaterra, introduziu o cristianismo adoptando os princípios dos *Colégios Romanos*, que darão origem as *Guildas*, inicialmente religiosas, de Mercadores e de Artesãos. Influentes no século XII, reinado de Henrique II, as Guildas de Artesãos eram uma confraria de construtores trazida pelos Templários da Terra Santa para

⁵⁶ Em *A Flauta Mágica*, verdadeiro cântico à maçonaria, da qual era membro, Mozart introduz as personagens de Isis e Osíris, assim estabelecendo a ponte com as origens.

⁵⁷ No século IV d.C já existiam Colégios em Marselha, Valência, Nîmes, Aix-la-Chapelle, Leão, Narbona e Lutécia (hoje Paris), que tiveram enorme prestígio graças à construção de importantes edifícios, como a Catedral de Notre Dame, em cujos subterrâneos foi encontrada uma lápide em Latim, cântico de louvor, dedicado a Júpiter pelos habitantes de Paris. Cf. NAUDON, Paul. *Les Origines Religieuses et Corporatives de la Franc-Maçonnerie*. Paris, Histoire et Tradition, ed. Dervy Livre

construírem a hoje Catedral de Saint Paul, em Londres. Os templários fugidos resguardam-se nas corporações de construtores, assim exercendo a sua influência na Maçonaria.

A *Milícia do Templo*, Ordem dos Templários, é criada em Jerusalém, em 1118, tendo como primeiro Grão-Mestre *Hugues des Pains*. Juravam três votos, Obediência, Pobreza e Castidade, e defendiam o Santo Sepulcro. Exercem forte influência sobre as Associações Monásticas de Construtores e sobre as Guildas, tendo um papel tão forte quanto as confrarias de Beneditinos e Cistercienses. Ajudados pelos cristãos, os Templários partilham entre si os ritos dos Colégios Bizantinos e dos Tarouq muçulmanos, cumprindo o secretismo. Eram imensos o poder e riqueza da ordem, invejados tanto pela Igreja quanto pelo rei de França, Filipe V, assim levando à sua extinção - por bula do Papa Clemente V, em dois de Maio de 1312 - e passando os seus bens para a Ordem do Hospital de São João de Jerusalém, depois Ordem dos Cavaleiros de Malta, que manteve a protecção aos mestres maçons. Os seus atributos, *esquadro*, *compasso*, *malho* e *cinzel*.

58



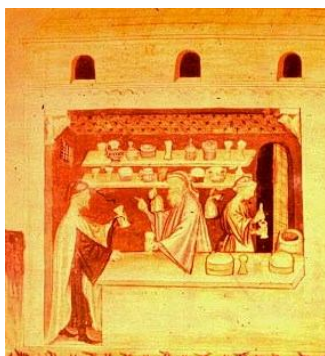
São as *Guildas* que dão carácter jurídico às então *Confrarias*. De cunho profissional e religioso, foram influenciadas por hermetistas, pitagóricos e Rosa-Cruzes. Os documentos mais antigos da Maçonaria Inglesa datam do século XIII (1212), *Sculptores Lapidum Liberorum*, bem como documentos idênticos franceses, onde aparece a expressão *Franco-Maçon* (1292 e 1350), ditavam regras de trabalho e rituais⁵⁹.

⁵⁸ Compõem o Painel do Aprendiz os elementos, a saber, **duas colunas** que, relacionadas com o templo de Salomão, simbolizam os limites do mundo profano, beleza e força que levam à sacralidade do espaço interior do templo; a **escada** simboliza a passagem do aprendiz ao plano iniciático, três degraus que representam os planos *físico*, *astral* e *mental* correspondendo ao *corpo*, *alma* e *espírito* - de igual modo que o piso em mosaicos branco e negro aponta o dualismo espírito/matéria, o eterno e o transitório, luz e trevas; **três janelas** simbólicas representam os três mais importantes momentos do dia, *sol nascente* - a dissipação das trevas -, *meio dia* - a quase dissolução das sombras - e *sol pôr* - a perda dos preconceitos; caus e origem de todas as coisas, o **compasso** simboliza a virtude, sendo o homem o ponto onde o compasso repousa para traçar o seu círculo - mas, porque o ser humano não é Deus, o círculo delimita-o, limitando paixões e equilibrando anseios; o **esquadro** é justiça e rectidão, auto-controle e domínio sobre a matéria; a **pedra**, porque bruta, símbolo primeiro, remete para as imperfeições a corrigir; o **Sol**, poder de Deus, leva ao homem os seus calor e luz e aponta para a transparência e caminho iluminado; a **Lua**, símbolo de esperança iluminando a noite, remete para a sucessão dos dias; o **prumo** lembra a verdade e imparcialidade no julgamento alheio; o **nível** evoca a igualdade - a ele se deve o tratamento de "irmãos"; o **malho**, firme e determinado, traz a vontade e energia para a decisão; o **cinzel** leva o saber e discernimento para descobrir, avaliar as lacunas e erros [malho e cinzel desbastam a pedra bruta]; por fim, a corda de 81 nós circundando o painel representa a cadeia fraternal que une, sem distinção, todos os maçons. Cf. CAMINO, Rizzardo da & CAMINO, Odéci Schilling da. *Os Painéis da Loja de Aprendiz. Vade-mecum do Simbolismo Macónico*. Editora Madras, 1999

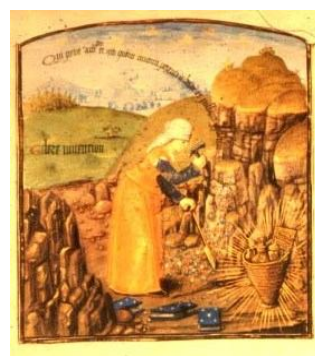
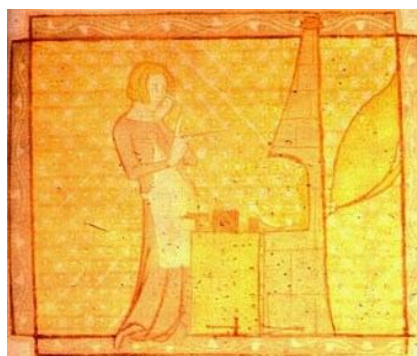
⁵⁹ O Poema *Regius*, século XIV, diz do carácter religioso e moral da Ordem, narra a construção da Torre de Babel e refere as sete artes liberais. O manuscrito Cooke (1430) é a compilação de documentos do século XIII e conta a história da Geometria e Arquitectura, partindo dele George Paine, segundo Grão-Mestre da Grande Loja de Londres, escreve os primeiros regulamentos em 1721

Os Antigos Deveres, *Old Charges*, do século XV, relativos às Guildas de Ofício (Maçonaria Operativa), são também importantes. Na sua iniciação descrevem as sete ciências, sendo a Geometria a mais destacada.

Porque o trabalho era itinerante, as Lojas comunicavam entre si e recebiam qualquer *maçon*, identificando-se por práticas comuns, que se guardam em segredo. Associações operativas, de entreatajuda, os membros protegiam-se mutuamente, zelando para que não faltasse alimento em vida, nem dignidade na morte aos mais desfavorecidos financeiramente. Tinham o seu local específico de trabalho, a *logia*, mas nesta poderiam também pernoitar, poupando-lhes deslocções, porquanto as aldeias onde viviam ficavam, usualmente, algo distantes - desconhece-se quando o termo *logia* surgiu designando a comunidade mais do que o lugar específico de labor. Regiam-se por rituais, sendo a admissão feita através de uma iniciação e tinham um santo patrono, que festejavam, realizando representações teatrais no recinto da catedral, sendo os actores os próprios membros, que desenhavam as suas histórias segundo a História Antiga. A passagem a *mestre* visava a transmissão do *segredo*.



61



60



Na Idade Média, as corporações de arquitectos e pedreiros eram, na sua maioria constituídas por homens, porém não se excluía que as mulheres operassem nestes ofícios – bem como em outros -, já que nem todas as corporações medievais baniam a mulher⁶². **Sabina von Steinbach**, da qual se fez lenda, terá esculpido o portal sul da catedral de Estrasburgo. Neste existe uma estátua de São João, sustendo um pergaminho em pedra, que reza *Gràcies a la sagrada pietat de Sabina qui, de la aura pedra, m'ha donat fonna*⁶³. E junto com

⁶⁰ Imagens, *Mulher na Apoteka. Livro de Horas*. Itália, c. 1385; *Mulher na forja. Livro de Horas*. França, século XIV; *Mulher mineira. Livro de Horas*. França, século XV

⁶¹ *Mulher maçõ, construindo muro da cidade*, in *Livro de Horas*. França, século XV

⁶² O *Libro de los Oficios del Preboste de Paris*, 1270, refere os ofícios e corporações exclusivamente femininos, com semelhanças às dos maçons operativos. Entre essas corporações destaca-se a confraria das tecedeiras. De igual modo, a governanta ou dona de estalagem - onde se realizavam as provas de ofício - é referida como autoridade de profundo respeito, sendo também quem cuidava da ordem, justiça e entendimento entre todos.

O sistema de aprendizagem das confrarias de **Compañonage**, antiga instituição europeia, obrigava a que grupos de aprendizes viajantes, entre os dezoito e vinte e cinco anos, percorressem, num período entre seis meses a dois anos, as oficinas de vários mestres [conhecida como *le tour de France*].

Por sua vez, a Guilda inglesa dos maçons de Norwich, 1375, diz nos seus estatutos que *todos os anos, no sábado seguinte à Ascensão, os Irmãos e Irmãs reunir-se-ão em determinado lugar para recitar orações em honra da Santa Trindade...* Cf **La Mujer en la Francmasonería**, in

<http://www.gluu.org/Trabajos%20y%20Trazados%20Masonicos/Trazados%20de%20Otras%20Logias/La%20Mujer%20en%20la%20Francmasoner%C3%ADa.pdf>

seu marido, o mestre maçon Bernard de Sunder terá esculpido um grupo de estátuas da Catedral de Magdeburgo⁶⁴.

Se, contudo, a corporação deixava a mulher, enquanto viúva ou filha do mestre, continuar o negócio de modo a garantir a sobrevivência da família - várias viúvas faziam parte da Companhia de Maçons de Londres⁶⁵ -, já não lhe permitia ser aceite como aprendiz, não concordando que esta possuísse os conhecimentos necessários. As mulheres estariam inicialmente interditas de pertencer a estas organizações maçónicas⁶⁶, embora no final do século XVII, a maçonaria inglesa, especulativa, admitisse mulheres - a uma das lojas maçónicas pertenceu **Ana Estuardo** (1665-1714), filha de Jacobo II, rainha da Inglaterra, Escócia e Irlanda, que segundo a *Lei da União*, 1707, cria a Grã-Bretanha - e, nos Estados Unidos, algumas possuíam uma instituição similar, as chamadas *Lojas de Adopção*⁶⁷, abertas àquelas cujos maridos, pais ou irmãos fossem membros da Loja-mãe.



68

Após 1717, a Maçonaria de Adopção permite a inclusão da mulher embora sob a presença masculina, devendo criar os seus próprios ritos - e não seguir os masculinos, nem devendo conhecer os segredos destes - e devendo estas lojas estar sobre a tutela de uma masculina.

Os grandes passos que permitiram a entrada da mulher na Maçonaria acontecem em 1738, com a fundação da *Ordem de Moisés*, Alemanha, e em 1747, em França, com a *Ordem dos Lenhadores*, muito popular na época e acolhendo, de bom grado, as senhoras francesas. Daí foi um passo para a criação de outras, como as *Ordem do Machado* e *Ordem da Felicidade*, novas ordens que combatiam fortemente o exclusivismo. Porém, em 1774, o *Rito da Adopção*

⁶³ Com a passagem dos tempos, foi sendo dito que esta legenda significava que Sabina havia sido mecenas e não artista.

⁶⁴ Cf. PALOU, Jean. **A Franco-Maçonaria Simbólica e Iniciática**. São Paulo. Ed. Pensamento, 1964, p. 258

⁶⁵ Cf. OLIYNIC, Anatoli. *A Mulher na Maçonaria*, in <http://www.brasilmacon.com.br/mulhernamaconaria.htm>

⁶⁶ Cinco anos antes da Bula Papal de 1738, o maçom livre John Coustous, residente em Lisboa, fora questionado pela Inquisição porque não podiam as mulheres ser admitidas, havendo esta sido a resposta,

"A razão porque as mulheres são excluídas da sociedade tem o fim de prevenir qualquer possibilidade de calúnia e reprimenda, que seriam inevitáveis se elas aí fossem admitidas. Mais, porque as mulheres, em geral, sempre foram consideradas como pouco capazes de manterem um segredo: os fundadores da Sociedade de Maçons Livres pela exclusão do outro sexo, dão desse modo uma prova do sinal da sua prudência e sabedoria." Cf. JOHNSTONE, Michael. **The Freemasons**. Eagle Editions. London, 2006

⁶⁷ No século XIX, na Europa, as *Lojas de Adopção* baseavam a sua simbologia no *Livro de Gênesis*, construindo as suas lendas segundo a *Arca de Noé*, *Escada de Jacob* e a *Torre de Babel*. Ninrode, grande caçador diante do Senhor, considerado o fundador de Babilónia e arquitecto da Torre de Babel (Gn. 10:8,9; 11:1-9), aproxima os ideais da Torre de Babel à Maçonaria, porquanto esta discute a construção da Torre de Babel e o império mundial estabelecido por Ninrode e Semíramis, na Babilónia. Cf. <http://www.espada.eti.br/maconaria.htm>

⁶⁸ *Cena de banquete no Great Hall, Merchant Guild, York, c. 1560*

pelo Grande Oriente, vendo nessas ordens o detrimento da moral, determina que apenas os homens a elas possam pertencer⁶⁹.

Em resposta, no ano seguinte, surge, em Paris, a *Loja Santo Antônio* - conduzida pela **Duquesa de Bourbon**⁷⁰, nomeada Grã-Mestra - que daria origem a duas outras baptizadas de *Candura* e *Nove Irmãs*. Desta Loja da Candura foram Grã-Mestras a **Princesa de Lamballe**, 1780; a **Imperatriz Josephine**, 1805; **Madame de Vaudemont**, 1807; e **Madame de Villette**, 1819.



71

Também em 1774, o maçom *Chevalier du Bois Beauchêne* funda as lojas femininas regulares, filiais das masculinas, que abririam às mulheres e outras familiares dos maçons. Adaptando o simbolismo maçónico ao universo feminino, as mulheres teriam de passar por quatro etapas de formação, *Aprendiza*, *Companheira*, *Mestra* e *Mestra Perfeita*, concepção que não terá tido sucesso. Entre os casos raros de mulheres que, na Maçonaria moderna, alcançaram o Primeiro Grau, incluem-se **Elisabeth Saint-Léger - Mrs Aldworth** pelo seu casamento - (1693-1773), conhecida em Inglaterra como a *Dama Maçon*, irlandesa, filha do primeiro visconde de Doneraile, condado de Cork, que foi iniciada ainda solteira.



72

⁶⁹ Algumas mulheres detentoras de poder, indignadas pela rejeição, recorreram a medidas de força, tal o caso da arquiduquesa **Maria Tereza da Áustria** que, em 1764, proibiu a maçonaria de operar nos seus domínios, de igual modo, a **Rainha Elizabeth I** terá perseguido os maçons em Inglaterra.

⁷⁰ **Louise Marie Bathilde d'Orléans, Duchesse de Bourbon**, prima de Louis XVI, após a separação de seu marido, em 1778, deixa de ter autorização para frequentar a corte. Nove anos depois, compra a seu primo o Hotel d'Evreux. Extravagante, dada às ciências ocultas e astrologia, a iluminada do Eliseu descobre-se republicana durante a Revolução, oferecendo os seus bens ao palácio. Presa, aquando da perseguição aos Bourbons, é libertada um ano depois. O **Palais de l'Elysée**, construído no início do século XVIII, chamava-se então **Hôtel d'Evreux**. Por morte do Conde de Evreux, outra inclina famosa o habitou, era Jeanne-Antoinette Poisson, Madame de Pompadour, favorita de Louis XV, que, em 1753, compra a residência. in <http://www.linternaute.com/histoire/magazine/>

⁷¹ Louise Marie Thérèse Bathilde d'Orléans, *Duchesse de Bourbon*, por anónimo, séc. XVIII

⁷² Imagens, 1 - *Ordine del Carlino, cerimónia de iniciação*, 1745; 2 - *Loja de Adopção, cerimónia de iniciação*, séc. XVIII in Studi di Ornamenti Iniziatici, http://www.ritosimbolico.net/studi2/studi2_03.html



Em 1786, a Loja Maçónica Egípcia, fundada pelo Conde Cagliostro⁷⁴, alegava que se as mulheres eram admitidas nos antigos mistérios não havia razão para excluí-las das ordens da época. O conde e a condessa eram membros, em Londres, da *Loja da Esperança da Ordem da Estrita Observância*, cujo lema era União, Silêncio e Virtude, dedicando-se esta Loja à filantropia e estudando o ocultismo. É através desta obra que Cagliostro divulga a Maçonaria Egípcia na Europa. O casal viaja para Bruxelas, onde Cagliostro é recebido como Franco-Maçom pela loja local da Ordem, que, sob sua influência, adota o Rito Egípcio para homens e mulheres, tornando-se a **Condessa de Cagliostro**⁷⁵ dela Grã-Mestra. Nesse mesmo ano a Imperatriz Catarina II, da Rússia, preside à Loja Clio. Dois anos depois, 1788, é fundada a *Loja Estrela do Oriente*, e expande-se, em toda a Alemanha, a *Ordem de Moisés*, levando a que Frederico I se compromettesse a proteger as mulheres. A resistência porém mantinha-se, e as mulheres e familiares de maçons passaram a ouvir os rituais atrás das portas⁷⁶, assim fazendo o seu aprendizado. Apenas depois, já iniciadas nos mistérios puderam fundar as suas próprias lojas.

Ainda em tempo da Revolução Francesa, conta-se que, durante uma festa de adopção, que se realizava na *Loge des Frères Artistes*, o maçom encarregado do exame dos visitantes, apercebendo-se de certa hesitação num jovem oficial, pede-lhe o certificado de *maçon*, entregando-lhe este um papel dobrado, que foi dado a ler ao orador da loja, descobrindo-se que o jovem oficial era a esposa do general Xantrilles, e a declaração uma patente de ajudante de ordens a ela concedida, havendo já recebido uma graduação militar. O fim das

⁷³ Seraphina Feliciani, Condessa de Cagliostro, autoria e data não apuradas

⁷⁴ O mistério envolve o nascimento de Cagliostro, **Count di Cagliostro**, ele mesmo desconhecia as suas origens, dizia ter-se chamado Acharate vivido no palácio de Mufti Salahayyam em Medina, onde o governador da cidade, Althotas lhe revelara ser filho de pais cristãos sem outros detalhes. Foi Althotas quem encaminhou a sua educação, mostrando Cagliostro apetição para as Ciências. Aprendeu árabe e a história e mitos do Antigo Egipto. Aos doze anos, Althotas leva-o a Meca, onde se demoram três anos, partindo depois para o Egipto, onde aprende os segredos das pirâmides e é admitido pelos sacerdotes, Rhodes é outra das suas paragens, de onde parte para Malta, onde recebe o nome de Conde de Cagliostro.

Embora ao Grão-Mestre da Ordem tal não agradasse, Cagliostro parte para a Sicília, Ilhas Gregas, Nápoles e Roma, onde através do cardeal Orsini conhece cardeais e príncipes romanos. Tem vinte e dois anos e apaixonou-se por *Seraphina Feliciani*, que se revelou incapaz de quebrar os laços com a Igreja. Em 1776 chegam a Londres, a sua relação parece de novo cordial. Monta um laboratório de estudos de Física e Química mas, sendo acusado de bruxaria, embora sendo-lhe retirada a acusação, vê-se sem dinheiro e decide deixar a Inglaterra. Era um visionário e, inspirado pelos ideais da Maçonaria Egípcia, queria guiar a Europa até à luz regenerando a humanidade. São Petersburgo, Varsóvia, Estrasburgo, o seu caminho não mais parou, até o casal ser preso pela Inquisição, da qual dizem haver escapado e ser visto anos depois em Paris.

Cf. Elton Hall, www.theosophy.org, tradução Maurinela Ohana Pinto, in <http://www.levir.com.br/inst-010.php>

O casal passou por Lisboa, em 1787, ficando instalado no Café Central da Rua de Remolares, ao Cais de Sodré, onde se situava a Loja *Heréticos Mercadores* Cf. MORAIS, Jorge. **Bocage Maçom**. Lisboa. Via Occidentalis Editora Lda, Fevereiro de 2007

⁷⁵ Em **Arsène Lupin**, realização de Jean-Paul Salomé, co-produção francesa, italiana, espanhola e inglesa, 2005, segundo o livro **La Comtesse de Cagliostro**, de Maurice Leblanc, 1924, a condessa é apresentada como uma mulher misteriosa e enfeitiçante, manipuladora e perigosa que conduz Arsène a diversas aventuras.

⁷⁶ Em Inglaterra, *Mrs Beaton* escondeu-se no forro de madeira de uma loja de Norfolk, assim aprendendo os segredos maçónicos, foi então iniciada e guardou segredo até sua morte, em 1802.

Lojas femininas em França acontece bruscamente quando, durante a Revolução Francesa, a **princesa Lambelle**, Grã-Mestra em 1786, eleita pela Lojas Escocesas femininas daquele país, foi presa, em 1792, e na prisão massacrada.

77



Algo parece ressuscitar brevemente quando **Josephine de Beauharnais**, mulher de Napoleão Bonaparte, foi por este encarregue de as reconstruir. Embora Josephine assistisse pessoalmente à iniciação da **Condessa de Canisy**, senhora da sua corte - em Assembleia que teve lugar em Estrasburgo no ano de 1805 -, Napoleão viria, ele mesmo, a determinar a sua extinção em 1810.

O empenho feminino cresce, a emancipação feminina vai-se tornando inevitável. Em 1837, a revista *El Universo Masónico* anunciava que, nesse ano, **Madame de Xaintrailles** fora iniciada na referida Loja masculina.

Em 1882, em França, *Les Libres Penseurs* da *Grande Loge Symbolique Indépendante* decidiram admitir **Maria Deraismes** - escritora e oradora de talento, e ardente feminista - entre os seus membros. Quando a *Grande Loge* de tal tomou conhecimento, logo suspendeu os Livres-pensadores, vindo a feminista a ser reintegrada pelo Dr. Georges Martin, grande defensor da igualdade entre homem e mulher. Ela mesma inicia outras seis mulheres, que vieram a ser membros da nova loja denominada *Le Droit Humain*, fundada em 1893. Esta veio a integrar a *Grande Loge Symbolique Ecossaise Mixte de France* espalhando-se por países como a Suécia, Inglaterra, Holanda, Itália, Argentina e Brasil.



78

Entre as mulheres que vieram a integrar a nova Ordem estavam **Maria Desraimes** (1828-1894), que em 1885 funda do outro lado do Atlântico a *Order of the Eastern Star*, a par de outras organizações menos marcantes como a *Royal Arch Widows* e *Daughters of the Nile*; **Helena Blavatski** (1831-1891), fundadora da *Sociedade Teosófica Autrice di Iside*, e **Annie Besant** (1847-1933) que, em 1902, tal implanta no Reino Unido, tomando para si mesma o título de *Grand Master of the Supreme Council*. Livre pensadora, Annie Besant lutou pelo controle de nascimento. Junto com Bernard Shaw, Beatrice e Sydney Webb, esteve na frente da fundação do *British Labour Party*.

⁷⁷ Josephine de Beauharnais

⁷⁸ Cerimónia de iniciação. Finais séc. XIX



Maria Deraismes



Helena Blavatski



Annie Besant

A *Grand Chapter*, que reunia na sede da Eastern Star em Washington aceita membros com mais de dezoito anos e abre a mulheres, viúvas, irmãos, filhas etc, expandindo-se, em 1994, a quase todas as mulheres qualquer que seja o laço familiar com um membro da Casa-Mãe.

79



Em Portugal, a Marquesa de Alorna⁸⁰, cujo marido era maçom, fundou a *Sociedade da Rosa*, pretendendo ser uma Ordem Maçónica mista - Cavaleiros da Rosa e Ninfas da Rosa⁸¹. Em 1881, a primeira Loja de Adopção, *Filipas de Vilhena*, é constituída em Lisboa⁸², e em 1904 levantam colunas, sob auspícios do Grande Oriente Lusitano Unido, as Lojas do Rito de Adopção *Humanidade* e *8 de Dezembro*. Em 1907, Adelaide Cabete⁸³ é iniciada na Loja Humanidade, à qual pertence até 1923, quando obtém filiação no movimento internacional da Maçonaria Mista, *Le Droit Humain*. Três anos depois, a Maçonaria portuguesa torna-se clandestina até 1980.

⁷⁹ Marquesa de Alorna, imagem in ALORNA, Marquesa de. **Sonetos**. Organização de Vanda Anastácio. Lisboa. 7 Letras, 2008

⁸⁰ Ver [da Leitura e da Escrita](#)

⁸¹ Natália Correia defendera que não fora a Viscondessa de Juromenha, D. Maria da Luz, iniciada na Loja Virtude de Lisboa, em 1814, o primeiro nome feminino no domínio da Maçonaria em Portugal, mas a Marquesa de Alorna. Cf. Natália Correia. Programa *Mátia*, n.º 10, 1988, Arquivo da Radiotelevisão Portuguesa, Lisboa
José Agostinho de Macedo refere a Marquesa de Alorna como fundadora da *Maçonaria das Damas*. Cf. MORAIS, Jorge. **Bocage Maçom**. Lisboa. Via Occidentalis Editora Lda, Fevereiro de 2007

⁸² Cf. MORAIS, Jorge. **Com Permissão de Sua Majestade**. Lisboa. Via Occidentalis Editora, Outubro de 2005

⁸³ Ver [das Sufragistas](#)

INFERÊNCIAS

Na Idade Média, as mulheres haviam feito parte das *guildas* enquanto trabalhadoras nos ofícios de fiagem e fabrico de tecido de seda - delas exclusivo - bem como em conjunto com os homens nos trabalhos em linho. De igual modo, grupos de pintores e escultores percorriam a Europa pintando e esculpindo em Igrejas, por certo existindo mulheres entre eles - tal como parecem atestar as imagens em manuscritos medievais -, pelo que as mesmas se teriam tornado profissionais, a estas se juntando as viúvas que o lugar dos maridos tomavam.

Embora as primeiras *guildas* fossem criadas por *maçons*, não foram apenas estes a guardar os seus segredos, outros mestres se juntaram e formaram outras corporações, assim assegurando as suas técnicas e arte e criando regras que os regessem e protegessem, e, do mesmo modo, seguindo determinados rituais. Porque esses rituais, bem como a conjuntura das reuniões entre companheiros se realizavam em tabernas - lugar não apropriado às mulheres -, tal as terá deixado desde logo, ou brevemente, excluídas.

No alvor da Maçonaria moderna, século XVIII, a mulher não era económica, social ou politicamente emancipada, a que se acrescentavam os preconceitos religiosos e as práticas sociais. Por um lado, a rigidez religiosa, tomada do Antigo Testamento, por outro, porventura, porque sendo os rituais maçónicos de origem solar, logo masculinos, tal houvesse contribuído para a difícil aceitação da mulher. A tal ajuntando, ainda, que a Maçonaria moderna nasce em Inglaterra, onde os homens frequentavam clubes apenas a eles destinados, e que para tal exclusão houvesse, também, contribuído o receio de que as práticas litúrgicas pudessem incorrer em certa licenciosidade sexual numa maçonaria que se pretendia límpida.

Os regulamentos da arte dos pedreiros - trabalho não especializado mas que implicava conhecimentos de arquitectura - excluem as mulheres desta profissão, alegando a inferioridade física, sabendo-se, porém, que, ainda que esporadicamente, existiam mulheres pedreiras, bem como operárias, ganhando um salário inferior ao dos homens, tornando-se pouco conveniente, num tempo em que os empregos escasseavam, que as mulheres se tornassem concorrentes em cargos que aos homens faltavam.

É certo que a História conheceu períodos de austeridade e inflexibilidade que excluíram a mulher do mundo laboral, porém, o amor primordial e a sabedoria são, desde os remotos tempos, atribuídos à mulher. Tida como educadora, a pureza vem-lhe pela via da maternidade e fecundidade. Sendo que a Maçonaria atende o amor ao próximo e a erudição, a honradez e a virtude, a moral e a conduta exemplares, tal resistência afigura-se curiosa pois que, sendo tais virtudes às mulheres exigidas nas mais rígidas sociedades, pelo menos do ponto de vista social as mulheres não deveriam ser impedidas de se associarem. A morosa resistência à inclusão feminina, parece resultar do facto de que, ainda que a Maçonaria não pretenda ser uma religião ou corrente filosófica, na verdade sabe-se uma *escola* de reflexão e pensamento, engenhos nos quais era desejável que a mulher fosse pouco apta.

SUPORTE VÍDEO



Arsène Lupin. Realização de Jean-Paul Salomè, 2005

SUPORTE ÁUDIO



Die Zaubertflöte. Wolfgang Amadeus Mozart, 1791

do género e sexo

do feminino e do masculino – questões de género e sexo



No dia em que quis publicar um poema sem o devido enquadramento prosaico, disseram-lhe:

— Não pode. Há um problema de géneros.

Sem saber como resolver o enigma, o autor - chamemos-lhe João, para complicar os factos - interrogou:

— De géneros? Se me chamasse Isabel poderia publicar o poema?

Explicaram-lhe que não se tratava de géneros gramaticais, nem biológicos, nem sociais, mas sim de géneros literários.

— Não publicamos poesia.

João recolheu a casa e criou duas personagens. Chamou-lhes Paulo e Virgínia para lhes garantir, à nascença, ecos literários anteriores.

Maria Isabel Barreno, *Fragmento Circunstancial de texto indecifrado*,

1º Capítulo: O dilema²

¹ Imagem Oxana Yambykh, sd

² BARRENO, Maria Isabel. *Fragmento Circunstancial de texto indecifrado* in **Vozes e Olhares no Feminino**. Porto. Edições Afrontamento, 2001

Tem o processo de representação gênero? Existem técnicas de escrita, pintura ou qualquer outra manifestação artística masculinas e femininas? E o nosso olhar, de mulheres e homens, remete para uma diferente observação das produções artísticas? Tem a arte sexo? Existe uma invisibilidade do gênero?



4



On ne naît pas femme, on le devient, disse Simone de Beauvoir⁵. Como tornar-se mulher? A resposta imediata remete para a tradição familiar, de mãe para filha. A teoria de Jean-Jacques Rousseau, quanto à educação feminina, partia do pressuposto de que as qualidades inatas de uma mulher eram a modéstia, o amor, o embelezamento, a vergonha e o desejo de agradar, devendo o seu primeiro objectivo ser ser boa esposa e mãe. Deste modo, a

sua educação devia incidir na formação destas vertentes, assim justificando que a mulher se devia remeter ao espaço doméstico⁶. Fora disso, ser mulher era um estado falho e punitivo.

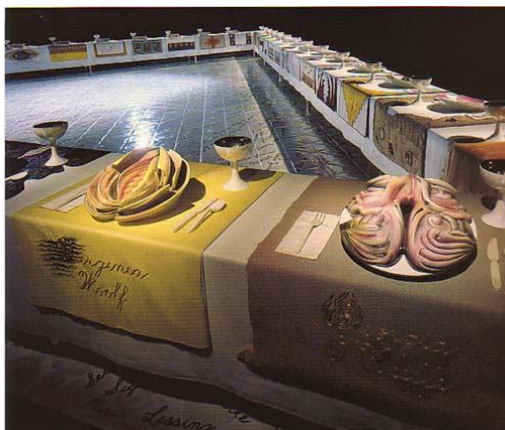
Essa transmissão de mãe para filha revela-se, deste modo, com pouco de feminista, pois que avós e mães transferem modelos, nelas incutidos pelos valores patriarcais. Por outro lado, séculos anuindo a esses paradigmas provocaram despertares, tomadas de consciência, revoltas.

³ Imagem Leonora Carrington, sd

⁴ Augustus Egg. *Companheiras de viagem*, 1862

⁵ BEAUVOIR Simone de. **Le Deuxième Sexe**. Paris, Edition Gallimard, 1949

⁶ Cf. CHADWICK, Whitney. **Women, Art and Society**. London. Thames and Hudson, 1992, p. 34



Motivo de imensa controvérsia, ícone da actividade do movimento feminista nos anos setenta, em 1979, Judy Chicago desenvolve um trabalho multimédia, *The Dinner Party*, consistindo numa mesa triangular, cada lado com treze lugares, cada lugar celebrando uma antiga deusa ou mulher que se destacou na história ocidental. A mesa, exposta no Museu de Arte de São Francisco, no piso “*The Heritage Floor*”, cujo chão é coberto a porcelana, tem nela inscritos os nomes

de 999 mulheres que, desde a Antiguidade, se destacaram nas artes.

Percorrendo vários estados e cidades dos Estados Unidos, *The Dinner Party* gerou debates profundos, por um lado porque avaliado como pornografia - pela cerâmica e imagens que remetem para a genitalidade feminina, acusado da identificação da mulher em termos biológicos e não sociais ou políticos -, por outro, a questão destas imagens poderem ser usadas para o prazer masculino, pois importante é o olhar, primeira cognição da diferença sexual.



Sendo que a representação da sexualidade feminina foi vital para as artistas feministas da década de sessenta e o prazer sexual feminino tema de trabalho importante nos anos setenta, a obra de Judy Chicago surgiu nesse despertar de modernidade, respondendo a expectativas de mudança. Judy Chicago, no tempo certo, usou a sua condição de mulher e artista para a reivindicação do feminismo na arte.

Os estudos sobre questões de género levados a cabo nos anos oitenta relativamente ao questionamento da categoria *mulher*, porque efectuados pelas investigações feministas, privilegiam trabalhos no campo cultural efectuados pelas experiências femininas após a interrogação quanto à ausência de mulheres nas artes e literatura, questionando as ideologias e práticas políticas e institucionais que marginalizaram a mulher, enquanto grupo social, da

⁷ Judy Chicago. *The dinner party*, 1979

História e das histórias das artes e da literatura, pois que os sexos são, nas artes, frequentemente representados com assimetria, fundada nas, também, assimetrias sociais e culturais, que assentam em relações de poder. Se atentarmos na literatura, as mulheres, enquanto personagens, quando não invisíveis, são heroínas das suas pequenas tragédias pessoais, frequentemente meramente decorativas, sendo-lhes negada uma participação activa nos grandes destinos.

Num sentido imediato, o género é a construção social da diferença entre homem e mulher, assim como a *classe* é um aspecto da estrutura social criada pelo contraste entre macho e fêmea biologicamente determinados e as expectativas sociais relativamente a cada um, determinando actividades, papéis e funções, em resposta a uma imagem cultural. O género surge na sequência da politização do trabalho feminino neste assunto. Numa recusa do passado androcentrista, as investigações feministas, arqueológicas se quisermos, reavaliam construções antropológicas como a família e o lar, associando-se a diferenças laborais, quando, na verdade, as tarefas são divididas e partilhadas.

O estudo arqueológico do género responde a uma necessidade feminina de reavaliar o passado. Muitos arqueólogos estudaram o género enquanto categoria ligada ao sexo biológico, outros concentram-se no género como uma construção simbólica. Num primeiro passo, o género seria uma expressão entre opostos - macho e fêmea -, dicotomia como público e privado, cultura e natureza, que excluiria outras categorias como a transexualidade e as comunidades eunucas bizantinas medievais, que tinham os seus próprios espaços.⁸



O sexo importa, pois condiciona o modo como a arte é observada e praticada¹⁰.

Enquanto aos homens a fama levava prestígio e reverência, à maioria das mulheres esta não levava amor ou credibilidade, tão-pouco respeito, mas ciúme, inveja e infâmia. E se estas eram, ainda, dotadas de beleza e elegância, difícil se tornava negociar estes atributos com a afirmação de um lugar na arte.

⁸ Paul Delvaux. *Pigmalão*, 1939

⁹ Jake e Dinos Chapman, *Zygotic Acceleration, biogenetic-de-sublimated Libidinal Model*, 1995

¹⁰ Cf. PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda. *Crafty Woman and the hierarchy of the arts* in *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Pandora. London, 1987, p. 50

INFERÊNCIAS



Sujeitas às contingências históricas - e aqui incluímos as políticas, culturais e sociais - o percurso não foi fácil à mulher em termos de reconhecimento¹².

Curiosamente, porém, muitas mulheres foram levadas à prática artística pelos pais, irmãos e maridos, enquanto se observa que muitos homens optaram pela arte enquanto profissão, contra a vontade da família, chegando a ser por esta opção familiar e socialmente rejeitados. Embora a criatividade artística não fosse exclusivamente masculina, sendo a participação da mulher efectiva, essas profissões eram, predominantemente, dominadas pelos homens ainda na viragem para o século XX, sendo as oportunidades dadas às mulheres muito limitadas e comportando grandes desvantagens sociais.

As categorias de identidade - ser homem ou ser mulher - colocam problematizações teóricas, sendo o género uma construção cultural de feminino e masculino oposta ao sexo biológico, uma das principais categorias quando se fala de pessoas e culturas.

A história ilustra, assim, como o sexo do artista determina o modo como a arte é vista, baseada em duas noções contrárias, o conceito do *génio* masculino e o *estereótipo* da feminilidade como incapaz de genialidade. Porém, se macho e fêmea dizem de características associadas a natureza biológica e física, feminino e masculino descrevem associações culturais que poderão incluir elementos biológicos. As diferentes manifestações artísticas poderão ter especificidades históricas, culturais e sociais e as inflexões de sexo que determinam cada obra de arte, classe social e tempo histórico, fazem-no apenas, enquanto projecções da sociedade e da cultura de cada tempo, pois que as mulheres intervieram nas várias manifestações artísticas reflectindo as condições e efeitos ideológicos, económicos e sócio-culturais.

Mais inconstante por natureza, afectada por oscilações lunares e pela imaginação, a mulher era tida como psicologicamente mais frágil que o homem, inclusive mais propensa à doença.

¹¹ Rafal Olbinski & Simon Zaremba, para Patinae, *Calendário*, in Communication Arts 49, July 2008

¹² Para esta abordagem veja-se SMITH, Barbara Herrnstein. **Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory**. Cambridge. Harvard University Press, 1988, pp. 30-52

Embora homens e mulheres operassem em ambos os espaços – exterior e interior –, estas *crenças* biológicas reflectiam-se na educação ministrada à mulher, remetendo-a para o privado. O século dezanove, por exemplo, guarda trabalhos de mulheres, graciosos, delicados e decorativos, exemplos da quinta-essência feminina, seja a arte feminina tida como biologicamente determinada ou enquanto extensão do seu desempenho em sociedade ou papel doméstico. O papel da mulher em certos períodos sociais e ciclos da sua vida pessoal é quase missionário, confrontado entre três deveres: mãe atenta, esposa dedicada e filha extremosa. Protecção, suporte e assistência, o ideal feminino.

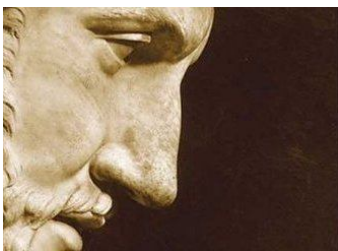
Se considerarmos a arte como projecção das experiências divergentes vividas por homens e mulheres, neste sentido a arte tem sexo. À luz das restrições e liberdades a uns e outros, impostas ou concedidas segundo as estruturas e exigências sociais e de classe, o olhar sobre o mundo e a vida é forçosamente diferente. E diferentes serão os escritos, telas, partituras e demais objectos artísticos produzidos. Pretender o contrário é falacioso.

Não podemos desligar o género artístico e suas regras das normas e convenções que regem a sociedade. A esta luz, os géneros são reveladores de construções históricas do sexo, pois o modo como as regras sociais de cada contexto histórico condicionam o que se escreve e se lê, o que se desenha, pinta ou compõe, acaba por ditar manifestações do sexo do seu autor. Claro que sempre existirão escritos desalinhados dos contextos vigentes, mas estes, porque marginais, não constituirão pluralidade. A questão não está, todavia, em critérios de intelecto ou fragilidades.

SUPORTE VIDEO

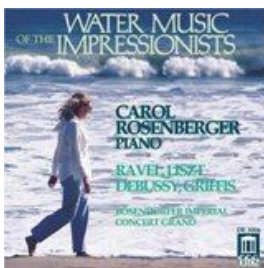


Orlando. Realização de Sally Potter, 1992

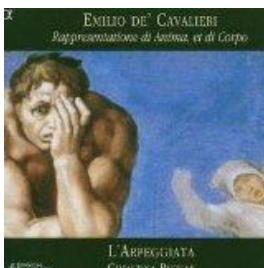


Memoirs of Hadrian. Realização de John Boorman, 2010 [em produção]

SUPORTE AUDIO



Jeux d'eau. Maurice Ravel



Rappresentazione di Anima, et di Corpo - excertos, Emilio de'Cavalieri

alargamento

da essência do feminino

**do arquétipo, o inconsciente colectivo
da Grande-Mãe, Gaia, deusa primordial
da Ilha, ventre da Terra**

do arquétipo, o inconsciente colectivo



1

Dizem que Lisboa é uma cidade feminina: a luz esbelta, as cores leves - azuis, cinzas, rosas -, sobretudo à beira Tejo, favorecem o lugar-comum.

Eugénio de Andrade²

¹ Imagem in Francisco de Holanda. *Fábrica que falece à cidade de Lisboa*, 1571

² In Francisco Simões, catálogo Galeria Cordeiros, 2001

Lisboa é mulher, no género e no rosto. A Europa é mulher. França, Alemanha, Holanda e a Bélgica e Espanha surgem figuradas como mulheres.



4



3



5

³ William Harvey (Aleph). Mapas litográficos in **Geographical Fun, or Humorous Outlines of Various Countries**. Londres, 1869

⁴ Pieter de Jode. *Alegoria da Paz europeia*, [segundo Anselm van Hulle, *Pacificatores Orbis Christiani*], 1697 [Osnabrück, Kulturgeschichtliches Museum]

⁵ Jean Suau. *Alegoria da França libertando a América*, 1784



6

A alma, a vida, a morte - domínios do transcendente - são representadas enquanto mulheres. A própria Igreja, também ela, é figurada enquanto mulher.

7



À mulher se associam as virtudes⁸ - Prudência, Constância, Piedade, Força, Justiça, Castidade, Paciência e Perseverança - personificadas como donzelas na passagem para o mundo cristão.



9

⁶ Jean de Mes. *Cântico dos cânticos: Jesus e a Igreja*, 1590

⁷ Imagens 1 e 2 Giovanni Bellini. *Fortuna e Prudência* [das Quatro Alegorias], 1490

⁸ Ver [da Arte da Agulha, o Bordado e a Tapeçaria](#), nota 7

⁹ Imagens, 1. Pierre Mignard. *Retrato de Mme Soubise como Fama*, séc. XVII; 2. Johannes Vermeer. *Alegoria da Fé*, 1673; Simon Vouet. *Alegoria da Prudência*, 1590

Personificação da *fama*, da *misericórdia*, da *fé*, da *pureza*, da *liberdade* ou da *república*, a arte privilegiando a beleza feminina e as suas sublimes qualidades, a dar rosto às grandes abstracções.



Caroline de Bendem, *A Marianne de Maio de 68*¹⁰



Delacroix. *A liberdade guiando o povo*, 1830¹¹



Jules Dalou. *Homenagem a Delacroix*¹²



Reshada Crouse. *Vitória*, s/d

¹⁰ Paris, 1968, 'La Marianne de Mai 68' fotografias do jornalista Jean-Pierre Rey, publicadas in *Life Magazine*, 24 Maio 1968

¹¹ Os deuses eram representados na sua alegoria sobrevoando as cenas, não sujando as mãos. A liberdade tendo como rosto a mulher não a glorificou, Delacroix representa-a de braços nus, mais mulher do povo que idealizada - conhecido na altura como *a peixeira*, o quadro foi comprado pelo governo, mas logo desapareceu, foi encontrado posteriormente e várias foram as peripécias para que Delacroix conseguisse que este fosse exibido. Onze anos depois da morte do artista, em 1874, *La Liberté guidant le peuple* entra no Museu do Louvre.

¹² Jules Dalou (1838-1902), fan de Delacroix, em sua homenagem, cria o monumento combinando a singela nova Mariane com a desenvolva figura de Delacroix, com ele, a *peixeira* ganha respeitabilidade.



Constantino de Fontes. *Alegoria da Constituição*
Gravura a buril a partir de obra de Antônio Maria da Fonseca, 1821



Simões de Almeida.
*Busto da República Portuguesa*¹³



Alegoria da República, 5 Outubro 1910



Portugal/Brasil

Estas associações, plenas de simbolismo, remontam ao cosmo religioso e poético da Antiguidade, suas deusas e musas. Desde a Antiguidade que a pintura e a escultura representam alegoricamente a espiritualidade e o pensamento, sob a forma humana ou de animais. A Idade Média encarrega-se de avultar a simbólica feminina com significações místicas e filosóficas - figurações das virtudes e vícios definidas pela escolástica. Fé, Esperança e Caridade - virtudes teológicas -, Justiça, Prudência, Força e Temperança - virtudes cardinais, que assentam na vida moral. Virtudes que clarificam uma mensagem destinada ao ser humano. O Renascimento inflamará a simbólica feminina com alegorias humanistas, que vão além da representação de um conceito ou sentimento e se dirigem a um público restrito, porquanto veiculam uma cultura e saber eruditos pois recuam à mitologia.

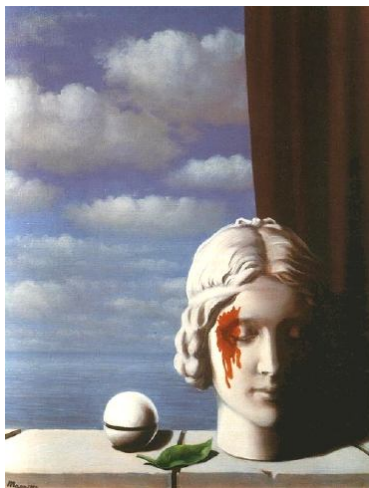
¹³ Muitas foram as *caras* que deram *rosto* à República. Em Portugal, *Maria Puga* foi uma das modelos inspiradoras; em França, Brigitte Bardot, 1970, Mireille Mathieu, 1978, Catherine Deneuve, 1985 e Inès de La Fressange, 1989, deram *rosto* a *Marianne*, assim aconteceu mundo afora.

O século XIX, capaz por si mesmo de conceber ideias abstractas livres do suporte visual, rejeita estas conexões. É um novo tempo, a sociedade industrial voltada para o comércio e indústria emergentes, a máquina a vapor, o caminho-de-ferro, o telefone. Esquecendo o didáctico e os grandes princípios, serve-se da imagem autêntica, actual, válida por aquilo que é, sem outras conotações.

Mas, dobrado o novo século, também a publicidade cedo recorre a uma imagem feminina alegórica, claramente sensual, para transmitir noções de prazer e de consumo.



Se os media passam uma imagem da mulher modelo, veiculando uma função da mulher na sociedade, assim procurando sobre essa mesma sociedade actuar, quão mais profunda conseguirá ser a influência de um arquétipo, cultural e secularmente enraizado?



17

Jung¹⁵ coloca estes arquétipos na consciência colectiva, lugar onde os termos míticos e as figuras simbólicas residem profundamente, emergindo até ao consciente. Defende que os arquétipos induzem os comportamentos instintivos colectivos contidos num inconsciente, que não é parte do conhecimento individual mas universal. Herança compartilhada que mostra o comum da existência humana, espelha-nos, sendo o mito como um sonho recorrente, o qual, ainda que o não compreendamos, é simbolicamente importante¹⁶.

¹⁴ Publicidade *Vintage*

¹⁵ Cf JUNG, Carl Gustav. *The Concept of the Collective Unconscious, Collected Works*. Vol. 9, part I. Princeton, N.J.: Bollingen, 1981

¹⁶ *Dream is the personalized myth, myth the depersonalized dream* Cf. CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton. Princeton University Press, 1968, p. 19

¹⁷ René Magritte. *A Memória*, 1948

INFERÊNCIAS



Ao longo dos tempos, os artistas adjudicaram um rosto feminino a conceitos e virtudes, retomando antigos cultos primordiais, recuperando a Terra-Mãe, veneração da Grande Deusa, que concordantes com a imagem da mulher-matriz. As antigas sociedades matriarcais não a tinham apenas como virtuosa, mas também como símbolo de fertilidade e protecção. Fertilidade porque era fecundada para dar filhos - e a maternidade preside aos mistérios da natureza -, mas também fertilidade porque senhora das estações do ano e dos ciclos de agricultura. Num duplo sentido, a mulher era duplamente responsável pela vida, pois que protectora enquanto mãe e enquanto provedora de alimento.

À luz de Jung, o ser humano imagina um deus com as qualidades que precisa para crescer e viver, assim o comportamento das deusas apresenta traços de personalidade que induzem estares e define padrões de comportamento femininos. Na verdade, entre as antigas deusas, umas representam a subjugação/submissão ao elemento masculino, poderoso, enquanto outras são modelos de autonomia sexual, intelectual, política ou espiritual¹⁹.

Os arquétipos - neste caso as antigas deusas - não zelum, porém, pelos interesses das mulheres mortais. Indiferentes às necessidades ou realidades destas, os arquétipos existem fora do tempo, embora os mitos deles sejam manifestações. Os mitos nascem nesse inconsciente colectivo, mundo *subterrâneo* da psique que averba as experiências humanas desde os nossos ancestrais mais remotos, esqueletos que moderam condutas, parecendo determinar um ser humano sem livre-arbítrio, mero actor de antigo enredo.

Ainda que o indivíduo seja senhor do seu destino, em tudo parece ser essa herança que indica modelos de ser e estar, poder e dever, segundo a qual distinguimos o bem do mal, o justo do injusto. Na verdade também, é a existência de uma carga genética - herança ancestral, que transportamos e nos rege - que explica similaridades entre várias culturas, idênticos comportamentos e idênticas reacções aos outros e sobre os outros, muito semelhantes em todos os indivíduos de todos os cantos do mundo.

¹⁸ Zadernack. 1. *The trace of the Gods*, 2000; 2. *The source*, 1997

¹⁹ Ver [da Mitologia](#)

da Grande-Mãe, Gaia, deusa primordial

Segundo *Hesíodo* (c. 700 a.C.) - o primeiro a tentar organizar os deuses segundo uma ordem²⁰ - no início era o caos, seguindo-se-lhe **Gaia**, Terra; o escuro **Tartarus**, submundo) e **Eros**, amor.

Gaia é o princípio da vida, símbolo de unidade da natureza, cujo poder se estende à água e à terra, animais aquáticos, dos céus e terrestres. O arquétipo Terra contrapondo-se ao do Céu, define princípios do feminino e do masculino, simbolismos opostos, enquanto a Terra é corpórea e material, o Céu é incorpóreo e espiritual, o primeiro estático, passivo, o segundo dinâmico, activo.



21

Conhecida segundo vários nomes²², a Grande Deusa, força feminina ligada à natureza e fertilidade, a um mesmo tempo criadora de vida e destruidora, era tida como imortal, imutável e onipotente. Os seus amantes não tinham o fim de a fecundarem para lhe darem filhos, mas prazer. A serpente, a pomba, a árvore e a Lua eram os seus símbolos sagrados²³. A figura da



25

Deusa-Mãe preside aos mistérios da natureza, fertilidade e vida, a ela se associando os diferentes ciclos da terra e dos astros, etapas de nascimento, vida e morte dos homens. As imagens que reportam a este arquétipo exibem a Deusa-Mãe rodeada de símbolos que remetem para a agricultura - pão e frutos - e fertilidade - a cornucópia e concha. Uma cultura marcada pelo culto à Deusa-Mãe, oficiado por sacerdotisas²⁴, testemunho das mitologias matrilineares, que a figura da Virgem recuperaria. Maria, deusa mãe da Igreja cristã, identidade singular, adquire, então, todos os atributos do feminino excepto a conotação neolítica de deusa da terra.

²⁰ Hesíodo. *Theogony*, Hesiod. Michigan. Michigan Press, 1959

²¹ A descrição da deusa Terra [Ara Pacis, Roma]

²² Astarte, Ishtar, Inanna, Nut, Isis, Ashtoret, Au Set, Hathor, Nina, Nammu, Ningal...

²³ Cf. BOLEN, Jean Shinoda. *Goddesses in Everywoman*. New York. Harper Perennial, 2004, pp. 20

²⁴ Ver [das Entidades Femininas](#)

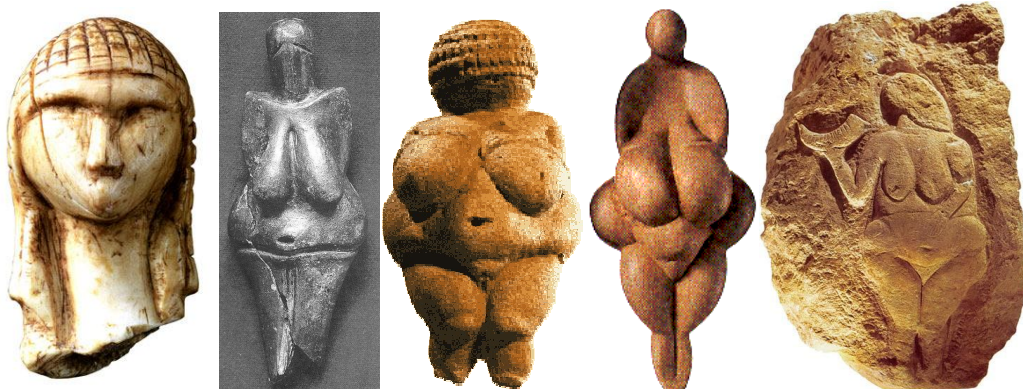
²⁵ Mãe universal, conexão com a natureza, a pintura de Roselli, século XV representando a Virgem com Jesus e São João Baptista, para lá de enfatizar o papel maternal, exhibe no trono vários símbolos da natureza, analogia que se encontra na imagem A descrição da deusa Terra



A velha Europa, primeira civilização, datada de pelo menos 5 000 anos, podendo ascender a 25 000, abraçava o culto da Terra e do Mar²⁷, venerando a Grande Deusa. Era uma sociedade matriarcal, sedentária, pacífica e amante da arte, sociedade igualitária que veio a ser destruída pela infiltração semi-nómada de povos indo-europeus do Norte e Este. Eram estes povos invasores guerreiros, de foco cultural patriarcal, nómadas e belicosos, ideologicamente orientados para o Céu e indiferentes à arte²⁸. Acreditavam-se superiores, pois a sua habilidade guerreira permitia conquistar os que lhes eram culturalmente evoluídos.

29

O Paleolítico, ao qual podemos ascender o nascimento da arte, traz-nos esculturas de imagens femininas, Vénus, bem como posteriores pinturas rupestres - representações como as de Gönnersdorf, Alemanha, datadas de 13.000 anos -, quando ainda se não havia descoberto a agricultura, aparecendo as mulheres acompanhadas de animais em movimento, rebanhos. Assim as grutas de Pestillac, Planchard, Perigord, Lascaux apresentam todas elas imagens femininas. Com a descoberta da agricultura, os mitos evoluíram para uma religião metafórica, a deusa personificação da natureza, associando-se as personagens do panteão sagrado, protagonistas da linguagem agrícola, em metáforas da chuva e das sementes.



30

²⁶ Paul Delvaux. *O nascer do dia*, 1937

²⁷ Ver [da Ilha](#)

²⁸ Cf. GIMBUTAS, Marija. *Woman and Culture in Goddess-Oriented Old Europe*, in *The Politics of Women's Spirituality: Essays on the Rise of Spiritual Power Within the Women's Movement*. New York. Doubleday, 1982

²⁹ *Mitra, Terra, as Estações*. No mosaico, a figura masculina - o deus persa *Mithras* - em pé, rodeado pelos signos do Zodíaco, representando céu, espírito e princípio da imortalidade. No chão, *Tellus*, a Terra, rodeada dos seus filhos, as quatro estações remetendo para o ciclo de vida.

³⁰ *Vénus de Brassempouy*, de *Vestonice*, de *Willendorf*, de *Lespugue*, de *Laussel*

A figura da Deusa-Mãe veio a desdobrar-se na arte iniciando-se com as primeiras representações femininas, as Vénus paleolíticas - de Brassempouy, de Vestonice, de Willendorf, de Lespugue, de Laussel -, continuando idolatrada no Neolítico, no período creto-micénico, seguindo-se a deferência homérica às deusas Deméter, Artemisa e Afrodite.

Os achados arqueológicos, em diversos materiais - da pedra ao marfim, osso ou metal -, dão conta de símbolos religiosos e artísticos, representações da Deusa-Mãe enquanto súplica de fecundidade e fertilidade, estatuetas que os arqueólogos chamaram de Vénus, acreditando que elas corresponderiam ao ideal de beleza de então. São figuras disformes, de volumosos ventres e seios, outras apresentando desenvolvidas vulvas, o que remete para a fertilidade e maternidade apontando a sensualidade.



Membros atrofiados, vulva exposta, cabeça reduzida e generosas formas, a **Vénus de Hohle Fels** é a figura humana mais antiga até agora encontrada. Descoberta numa gruta no sul da Alemanha, em 2008, foi esculpida em marfim de mamute, há mais de 35 000 anos, porventura pelos primeiros Homo sapiens ou recuando ao Neandertal.

Outras se destacam, a **Vénus de Brassempouy**, estatueta em marfim - teria os lábios e olhos pintados, pois estes contêm vestígios de pintura -, encontrada em França, 1894, por Edouard Piette. Mede 3,5. Cerca de 30.000 anos; **Vénus Dolni de Vestonice**, estatueta em ossos pulverizados e lama cozida, descoberta em Dolni Vestonice, Moravia, Chescoslovaquia 1924, por Absolon Mede 11 cm. Cerca de 26 000 anos; **Vénus ou Mulher de Willendorf**, estatueta em calcário, que não existe na região, colorido a ocre avermelhado, descoberta na Áustria, 1908, pelo arqueólogo Josef Szombathy. Mede 11,1 cms. Cerca de 22000 a 24 000 anos; **Vénus de Lespugue**, estatueta em marfim de mamute, descoberta em Des Rideaux, França, 1922, por Saint-Perier. Cerca de 23 000 anos; e **Vénus de Laussel**, esculpida em pedaço de bloco calcário, encontrada em Laussel, França, 1908, por Lananne e Buoyssonie. Cerca de 22 000 a 25 000 anos.

A estas, sucederam as **Vénus do Neolítico**, seguindo-se as creto-micénicas, século XII a.C., quando surgem os novos templos e representações das Deusas ou Sacerdotisas com serpentes, vindo os hinos homéricos a referir um significativo número de deusas do panteão olímpico helénico de grandes semelhanças com as versões da Grande Mãe asiática.

³¹ Imagens de H. Jensen/Universidade de Tubingen, Alemanha, in Jornal *Le Monde*, 16 mai 2009, p. 17

O ónus da maternidade nestas estatuetas é por demais significativo do carácter sagrado atribuído por esses povos ao parto, sendo que as sociedades pré Indo-europeias eram matriarcais e com descendência matrilinear. Assim era com os *Drávidas*³², povo sedentário natural do sul da Índia e norte de Ceilão/Sri Lanka, onde viveram há mais de 5 000 anos, de que existem inúmeras esculturas de mulheres - embora estas não sejam peças representativas de deusas - nuas e cobertas de jóias, parecendo que os adornos eram para este povo muito importantes.

Também, na Europa, os *Pictos*, antigos habitantes da Escócia, porventura os últimos celtas ou pré-celtas, subjugados pelos invasores, mantinham uma descendência por via materna, em oposição aos Escotos e Anglo-Saxões, estas, sociedades onde o *Pater Famíliae* ocupava posição primordial. Igual acontecendo com os Vasconços - povo dos Piriénus, fronteirando Espanha e França -, e, segundo Estrabão, com os Lusitanos. Também o *Kalevala*³³ apresenta *Ilmatar* como a criadora de toda a vida na Terra.



34

35



Com os invasores, a Grande Deusa³⁶ fragmentou-se sendo os seus poderes e símbolos divididos por várias entidades, deusas menores, traços da Grande-Mãe em versão reduzida, mais especializadas nos seus mandos mas menos poderosas. As sucessivas ondas invasoras não suprimem estas deusas, incorporam-nas na sua religião, sendo os seus atributos frequentemente adjudicados a divindades masculinas. Tornadas

³² Os Drávidas foram uma sociedade com elevada população e com um planeamento urbano bem pensado - largas ruas, casas com água corrente e sanitários e rede de esgotos - e cuja cultura era elevada e vasta, debruçando-se sobre diferentes vertentes artísticas como a escultura que tantos exemplares femininos deixou. Embora nada afirme que fossem ateus, parece que tinham ausente o conceito de deus, concebendo o universo sem um criador. Era um povo sereno, que desenvolvera a filosofia - o Sámkhyá, filosofia especulativa que procurava explicar a origem e o destino da vida; o Yoga, filosofia prática em que o resultado deriva da boa técnica; e o Tantra, filosofia comportamental explicando o relacionamento do homem consigo mesmo e com os outros, com os animais e a Natureza. E, porque esta é sensorial, relaciona-se com a mulher e suas particulares conotações de criação de vida e intuição, sofisticação da natureza. Porventura sendo esta a resposta para que as esculturas femininas encontradas predominem sobre as masculinas, cultura que os povos arianos continuaram a privilegiar a par do estatuto distinto da mulher.

³³ **Kalevala** é a epopeia nacional finlandesa, publicada por Elias Lönnrot, em 1835, e aumentada em 1849. Reúne antigas canções populares transmitidas oralmente e compiladas pelo autor - a que acrescentou alguns versos seus - que descrevem os heróis míticos finlandeses, dotados de mágicos poderes, sendo que a magia se conota com a palavra e a sabedoria. Cf. LÖNNROT, Elias. **Kalebala**. Tradução de Orlando Moreira. Lisboa. Ministério dos Livros, 2007

³⁴ Akseli Gallen-Kallela. *A mãe Lemminkainen*, 1897 representa a cena do guerreiro Lemminkainen, assassinado, cortado em pedaços e lançado ao rio Tuonela, que a sua mãe recuperou e ressuscitou.

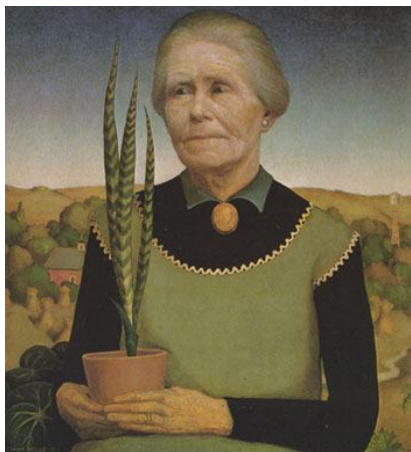
³⁵ Paul Delvaux. *A cidade das Sereias*, 1942

³⁶ Ísis apresenta-se, no Egipto, como a representação do arquétipo feminino da Deusa-Mãe.

subservientes, consortes dos deuses invasores, vários processos de humilhação as avassalam, a violação aparece nos mitos pela primeira vez.

Reza a **Tabua de Esmeralda** que o que está em baixo se assemelha ao que está em cima, e o que está em cima ao que está em baixo. Todas as coisas nasceram e emanam do **Uno**, pai de todas as maravilhas: O Sol foi seu pai; a Lua, sua mãe, o Vento transportou-o no seu ventre e a Terra foi sua ama.

37



Coisas de aldeia, onde o tempo se media mais no feminino, onde o tempo era mais um tempo de mulher. Coisas de aldeia eram os passos dela na cozinha, o lume aceso e logo à noite resguardado, a tigela do caldo sobre a mesa, a mesa posta na vinda de um amigo ou no Natal, cântaro da água carregado à cabeça, roupas a corar na margem da ribeira, a roca presa à cinta para fiar, milho-rei achado em desfolhadas.

Coisas da aldeia. Ida à feira ou romaria, ceifas ou vindimas a cantar, um cordão de oiro, os sonhos dela antes de casar. Erva cidreira posta na varanda para secar, alfazema, em molhos, na arca dos lençóis, papa de linhaça para curar maleitas, cortar o ar, a peçonha ou o quebranto, promessas, de joelhos, à volta da capela, esmola dada a um pobre com sobras de pão. Fogueiras a arder no S. João, com rosmaninho, manjericos florindo, à janela, rosas de roseira desfolhadas sobre a rua ao passar da procissão.

Ave-Marias a tocar, no sino, ao fim do dia, mãos postas com o filho, a rezar, histórias de vida contadas pela avó. Contos antigos, mais parecendo mitos.

Alberto Correia, *Coisas da aldeia: o tempo no feminino*

A serra e a aldeia têm a graça de ficar mais perto de Deus que dos homens. As histórias de aldeia dependuradas em austeras ou desventuradas paredes, são narrativas maioritariamente no feminino porquanto à mãe e mulher se atribui o cuidado da família. Desde a Antiguidade que a camponesa, quando casada, assume a identidade de mãe de família e responsável pelo lar, cabendo-lhe a gestão das tarefas domésticas, a economia familiar, e tendo como principais deveres alimentar os animais, plantar e cuidar do crescimento dos vegetais, uns e outros necessários ao sustento. Muitas faziam manteiga e queijo, mas pão e cerveja³⁸ - a bebida mais vulgar na Idade Média, porquanto o vinho era caro e apenas consumido nas classes mais

³⁷ Grant Wood. *Mulher com plantas*, 1928

³⁸ Ver [das Guildas e Academias - Inferências](#)

abastadas, e a água era considerada pouco saudável³⁹ - compravam, eventualmente a outras mulheres, assim como vestuário e roupa de casa, que a essas actividades se dedicavam como labores remunerados. O mercado e o tanque foram, durante séculos, territórios do feminino, lugares públicos de sociabilidade da mulher, sendo o quarto de tecedura o lugar doméstico de convívio, espaços também de lamento e língua viperina.

À camponesa cabem, ainda, as tarefas de cozinhar e lavar, sendo que a função de lavar foi, durante muito tempo, um trabalho realizado apenas pelas mulheres, ainda quando incluía a lavagem de animais e vísceras - a vender pelo talhante -, lavagem e tintura dos tecidos - a empregar pelo alfaiate -, e lavagem de pergaminhos - a usar pelo escriba ou livreiro.

Terra e água e fogo estão ligados ao espaço do feminino e seu simbolismo. A terra, vegetais e animais enquanto sustento e alimento. A água e o fogo símbolos de vida. O fogo, a um mesmo tempo purificador e destruidor, a remeter para o fogão e a lareira, bem como para antigos rituais de sacerdotisas. O fogo, em conexão com alimento, mas também como (re)nascimento. Segundo o mito, Prometeu ofereceu o fogo à humanidade. Para Heraclito tudo nasce do fogo e ao fogo retorna. Atravessá-lo é transcender a condição humana.

40



Há daquelas mulheres que se diria terem nascido para uma existência sedentária, de intimidade e contemplação, no harém, ou na família querendo Deus. Vistas na rua, ninguém dá por elas: o andar pesado e desgracioso, as formas transbordantes, o vestido antiquado e mau gosto...são como peixes fora de água. Assim era a Dona Genciana: feita para reinar na moldura do serralho ou do lar. Visse-a você ali à janela, na bata de folhos engomados, o cabelo preto todo frisado a papelotes, cotovelos no peitoril, os seios fartos aninhados como pombos nos braços roliços - e não resistiria a admirá-la como todos nós, os do tempo. Sugería frescuras, grandes lavagens, bochechos de água de Botot, conchegos tépidos, colchões macios, noites regaladas. Vista de perto, não era nova, nem bela, nem elegante. Tinha mesmo o nariz avermelhado e grosso. Mas os seus olhos eram negros e rasgados, a pele alva e fresca, o cabelo abundante. E tinha essa fartura de carnes que, com o ardor dos nossos olhos e as rendas e os folhos, faz o nosso encanto. "Mulher asseada! " ou "Bom colchão". Toda ela irradiava um magnetismo misterioso. Absorvente, que valia por todas as belezas. Não havia homem sério, pai de família, polícia cívico ou mesmo simples guarda-nocturno que, ao vê-la não sentisse um respeito invencível, um desejo de cumprimentar, de travar conversa, de falar de coisas inofensivas e familiares, e mesmo confidenciais.

José Rodrigues Miguéis, *Saudades para Dona Genciana*, in **Léah e Outras Histórias**

³⁹ Cf. BENNETT, Judith. *The Village Ale-Wife: Women and Brewing in Fourteenth-Century England*, in HANAWALT, Barbara. **Women and Work in Preindustrial Europe**. Bloomington. Indiana University Press, 1986, p. 21

⁴⁰ De Brito. *A salsicheira*, 2008

INFERÊNCIAS

Escorraçadas do pecado e do sagrado
Habitam agora a mais íntima humildade
Do quotidiano. São
Torneira que se estraga atraso de autocarro
Sopa que transborda na panela
Caneta que se perde aspirador que não aspira
Táxi que não há rebibo extraviado
Empurrão cotovelada espera
Burocrático desvario
Sem clamor sem olhar
Sem cabelos eriçados de serpentes
Com as meticulosas mãos do dia-a-dia
Elas nos desfiam
Elas são a peculiar maravilha do mundo moderno
Sem rosto e sem máscara
Sem nome e sem sopro
São as hidras de mil cabeças da eficácia que se avaria
(...)

Sophia de Mello Breyner Andresen, *Fúrias*

À volta de um círculo⁴¹, as mulheres se reuniam, em rituais de honra às deusas, celebrando as estações, *solstícios* e *equinócios*. No centro, um altar onde depositavam objectos sagrados, em conexão com a *Terra-Mãe*.

As mais antigas mitologias, nos inícios da era histórica, ligadas ao poder matriarcal e à agricultura, honravam uma deusa-mãe, que cuidava do povo e do mundo. Nestas culturas matrilineais não se encontram instrumentos de guerra, bem como estão ausentes o sofrimento e culpa, as noções de bom e mau, pois que não estavam ainda enraizados, na psique, os três pilares da Antiguidade Clássica - *Ethos*, o carácter, *Pathos*, a emoção, e *Logos*, a lógica e a razão. A vida provida pela Grande Deusa era apenas vida, sem conceitos ou categorizações morais, operando a religião o paralelismo entre o feminino gerador da vida e nutriente - que se repercutiria na Virgem, o ventre fértil onde a vida germina. Por sua vez, as *Carpideiras*, referidas desde remotos tempos, associadas a cânticos à chuva e hinos aos mortos, ligavam exclusivamente a Mulher aos actos fúnebres, assim associando o feminino também nos mistérios da morte. Aspectos uns e outros atestados pelos achados arqueológicos.

De igual jeito, os conhecimentos oraculares e das doutrinas sagradas eram do domínio do feminino, seguindo estas protagonistas rituais de iniciação e provação, prestando juramento e

⁴¹ Os quatro elementos da natureza concentram-se no pentagrama, estrela de cinco pontas inscrita num círculo, a que se associa o espírito.

conhecendo a punição em caso de divulgação. Agraciadas com o conhecimento do mistério e, posterior transferência do *segredo*, assim se fazia a exclusão do elemento masculino. Mistérios e segredos tão cuidadosamente guardados, porquanto não chegaram ao presente.

Posto que o sagrado se apresenta assim associado ao feminino, porventura terá pertencido às mulheres a primazia da autoria de textos religiosos que coligavam este princípio à ordem da natureza - ponderando que apenas uma sociedade matriarcal consentiria tal princípio e arte. Para tal conjectura contribuem as fábulas de tradição oral, originárias das sociedades arcaicas, apresentando, como protagonistas, entidades e identidades femininas. Se a tal acrescentarmos o feminino enquanto fertilidade - da terra, animal e humana -, associar o masculino ao princípio procriador mais não se afigura que uma metáfora matriarcal que pretende absorver as distintivas femininas - associação à água, ilha, caverna e demais símbolos que se apresentam como insígnia do uterino, logo, geradora de vida -, vindo o poder patriarcal a transferir para as divindades masculinas esses desempenhos dominantes, remetendo as deusas a secundários papéis⁴².

A camponesa concentra o saber ancestral da terra e da natureza. Conhece a essência dos alimentos e sabe que as plantas têm espírito - é de ter em conta que a criminalidade feminina foi, durante largo espectro, na quase generalidade, atribuída à pobreza. O que as mulheres primeiro roubavam era alimento, grãos ou vegetais, furtados à noite nos quintais vizinhos. Até um passado bem próximo, a vida da camponesa não foi muito diferente do quotidiano da mulher do povo que na cidade vivia. Na sua maioria emigrantes, vindas das aldeias mais pobres, continuavam a cultivar os seus quintais e a cuidar dos animais que serviam de sustento, bem como se encarregavam das restantes tarefas domésticas. Algumas conseguiam também tempo para se empregarem no comércio ou na manufactura.

Relativamente à mulher aristocrata, cabe-nos avaliar que esta desempenhava também um papel importante no governo da casa e distribuição de tarefas, sendo que muitas das mulheres nobres já na Idade Média defendiam o seu burgo quando os maridos se ausentavam para a guerra.

Frequentemente, num caso e outro - plebeia ou soberana - marido e mulher partilhavam afazeres, trabalhando em equipa, adquirindo propriedade em conjunto e passando a mulher a ser senhora das terras por morte do marido, o que diz do reconhecimento como parceira. E, quando o seu contributo para a economia familiar era significativo, quando ela era o suporte da família, âncora ou bom-porto, continuava, ainda, a ser considerada pela comunidade como uma humilde e obscura presença. Do povo ou de elevada estirpe, tanto para a mulher quanto para o homem, o casamento representou, ao longo dos tempos, não apenas uma nova vida assente nessa parceria, sendo os empenho e desempenho da mulher essenciais para o sucesso.

⁴² A neo-pagã religião *Wikka*, - formulada por Gerald Gardner (1884-1964) e dada a público em 1954 - assenta nos panteões celta e grego, berços da Arte e da Antiga Religião, reverencia as divindades da Terra, celebrando as fases lunares e as mudanças sazonais, praticando rituais em noites de Lua Cheia, *Esbats*., quando acreditam que a Deusa Maior desce à Suma Sacerdotisa.

Um livro não precisa obedecer a finalidades sociais, morais, religiosas, para que levante problemas de ordem moral, social, religiosa, disse Régio.

Um livro não precisa nomear um arquétipo para que nele o experimentemos. E porque o relógio não trava a memória, eis que na contemporaneidade, os escritores da Presença - José Régio, José Rodrigues Miguéis e Branquinho da Fonseca -, evocam, ainda, o arquétipo da Grande-Mãe. A *persona* de Jung condicionando-se aos arquétipos da *sombra* e da *anima*, a feminilidade inconsciente do homem por ele projectada nas mulheres que ama, sendo a mãe a primeira a tomar-lhe assento na alma.

A *Presença*, denunciadora da crise de valores do homem moderno, mergulho na alma e no obscuro das personagens, não exclui o social, mas, contrariando o automatismo da Revolução Industrial, vai na senda do psicológico, do inconsciente, e do oculto dos arquétipos, o mundo instintivo reprimido pelo social. Assim, *Histórias de Mulheres*, 1947, de José Régio; *Léah e Outras Histórias*, 1958, de José Rodrigues Miguéis; e *O Barão*, 1942, de Branquinho da Fonseca, são viagens ao interior intocado pela civilização. Textos oníricos, poéticos, da busca do eu. Em *Davam Grandes Passeios aos Domingos*, 1942, Régio retoma com a personagem Rosa Maria o mito da *Gata Borralheira* ao inverso, pois que esta não se torna a Cinderela que encontra o destino feliz, mas vive o engano e a dor.

As qualidades atribuídas a Léah - *Léah e Outras Histórias*, 1958, de José Rodrigues Miguéis - remetem para a terra, a natureza e a fertilidade. Bem como em *Saudades para Dona Genciana*, 1956, do mesmo autor, a personagem D. Genciana configura-se na mulher progenitora, a terra arável, Deméter, a grande mãe embebida, pronta a fertilizar as sementes. Assim é a misteriosa personagem de Branquinho da Fonseca, sua Bela Adormecida metáfora do Eterno Feminino como guia para a serenidade. O amor revitalizante, criador do ser que leva o Barão à travessia dos seus temores, encorajado pela força motriz e matriz feminina⁴³.

Os achados arqueológicos certificam da Grande Deusa, atestando que as primeiras manifestações de religiosidade não foram dirigidas a uma figura masculina, mas a um princípio feminino criador. No imaginário cristão da Idade Média, o arquétipo Céu - espírito que se sentava à direita do Deus masculino - apresentava-se positivo, enquanto a Terra, feminina, porque sexual e sensual, arrebatava o pecado. A Renascença viria a libertar a Terra deste ónus, tornando-a criação divina, retorno à natureza abundante e criadora, mãe dos seres vivos. A este simbolismo matriarcal sucede um outro, em que os deuses são masculinos - Osíris, Jeová, Jesus e outros -, sendo que os Livros Sagrados - os Apócrifos, o Livro Egípcio da Morte, os Antigo e Novo Testamentos, etc - apresentam as teorias e axiomas que levaram ao

⁴³ Não podemos deixar de considerar quanto a coragem de vencer o *eu* remete para os Argonautas e a passagem das Simplégadas, símbolo de escuridão a caminho da luz. Eram estas duas rochas que impossibilitavam a passagem, no Bósforo, entre o Mediterrâneo e o Mar Negro, esmagando os navios que ousavam cruzá-las, perigosa incursão que os Argonautas transpuseram enviando uma pomba. Cerrando-se à passagem desta, as rochas arrancaram penas da sua cauda, afastando-se em seguida, aproveitando os inteligentes nautas para cruzarem o estreito, condenando as Simplégadas a ficarem para sempre apartadas. Não é o castigo das Simplégadas que nos importa, mas a simbologia da dificuldade ultrapassada pela racionalidade que o ser humano é capaz de comandar e a coragem em atravessar o doloroso obscuro rumo a um renascimento.

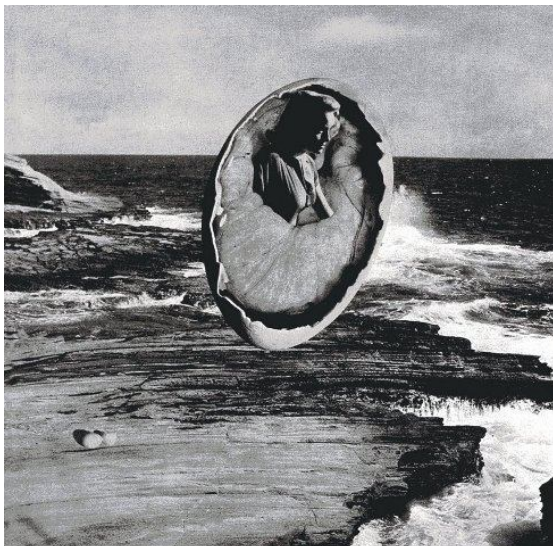
aparecimento de um período patriarcal, em que o mito é o homem ou homem-deus que sofreu a morte, como todos os homens, numa purificação através do sofrimento.

A Grande Deusa expirou na História da Humanidade vindo a figura paternal, vigorosa e dominadora, a ocupar o seu lugar, figurando a supremacia feminina na Virgem / Magna Mater silente e submissa, todavia, o poder varonil, apto em destronar o panteão da possessão feminina não foi capaz de se apropriar da sua milenar sabedoria.

À luz da antiga cultura maia e das novas correntes de pensamento místico, a 21 de Dezembro de 2012 encerra-se o quarto ciclo e caminha-se para o nascimento de um novo mundo. Consideram estas correntes que o ciclo anterior, de Peixes, patriarcal, foi pautado pelas artes e pela criatividade e que o novo ciclo, de Aquário, trará a diversidade, o alinhamento onde cessará a separação entre luz e trevas, porque ambas serão igualmente aceites num novo estar de iluminação. Os arquétipos promoverão a consciência do *eu*, em novos estares ecológicos, eventual metáfora do regresso à natureza e à primitiva Deusa-Mãe.

da Ilha, Ventre da Terra

44



Aquela Ilha esquecida
Que eu habito adormecida
Que, à noite, eu vou habitar;
Aquela Ilha encantada
Que não se encontra de dia,
Pois fica na madrugada;
A Ilha não descoberta,
Onde a criptoméria aberta
Espalha em volta o luar;
A Ilha desconhecida
Que pelos caminhos do sonho
Se mostra a quem a buscar.
Àquela Ilha distante,
Não há ninguém que se afoite...
Aquela Ilha esquecida
Que só tem um habitante:
Eu que lá vivo de noite...

Natália Correia, *Aquela Ilha Esquecida*

O mar, símbolo das *águas superiores*, do divino, Nirvana. Na mitologia egípcia, a vida e a Terra nasceram de uma emergência do oceano, por isso a criação dos deuses nasce nas águas primordiais⁴⁵.

⁴⁴ Toshiko Okanhoue. *O Nascimento*, 1951

⁴⁵ Dois mil anos antes de Cristo, os fenícios, os maiores navegadores de todos os tempos, que dos oceanos tinham já um conhecimento bidimensional, navegavam o Mar Vermelho, o Mediterrâneo, o Índico e as costas atlânticas. Em 500 a.C. **Parménides** defendia já que a Terra era esférica, e, em 450 a.C., o mapa de **Heródoto**, uma das primeiras representações cartográficas conhecidas, diz quanto os conhecimentos geográficos gregos eram avançados.

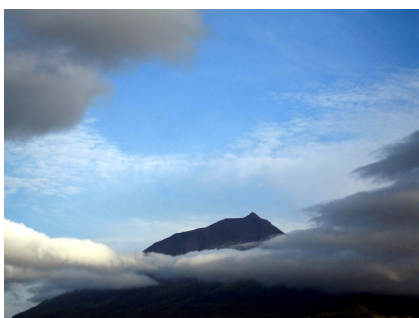


Cinquenta anos depois, 400 a.C., fazia-se a relação entre os estados da maré e as fases da Lua, Cf. DIAS, J. A.. **Introdução à Oceanografia**. Capítulo 2, História da Oceanografia. 2000, In http://w3.ualg.pt/~jdias/INTROCEAN/A/A2_historia/index2.html



Na Antiguidade Clássica, as **Ilhas Afortunadas**⁴⁷, fragmentos de *Atlântida*, situar-se-iam no *Mar Oceano* - hoje Oceano Atlântico - estando ligadas à edénica tradição mediterrânica⁴⁸.

Eram estas, a lendária **Ilha das Sete Cidades**⁴⁹, que surge em quase todos os Isolários medievais, embora com formas variadas e localizações pouco assertivas⁵⁰; a segunda, **Antília**, que veio a dar nome às Antilhas, ilhas do mar das Caraíbas; e, ainda, a **Ilha do Brasil**, esta inicialmente associada à Ilha Terceira.



Ilha do Pico, Pico



Ilha da Madeira, Pico Ruivo



Cabo Verde, Ilha do Fogo, Pico do Fogo



Ilhas Canárias. Tenerife, Teide

⁴⁶ Penha Graça. *Atlântida*, 2006

⁴⁷ As Afortunadas foram sendo sucessivamente associadas às Canárias, Madeira, Açores e Cabo Verde. O carácter basáltico destas ilhas remete-as para o continente afundado, sendo que o Pico Ruivo (Madeira), Pico (Ilha do Pico, Açores), Teide (Tenerife, Canárias) e Pico do Fogo (Ilha do Fogo, Cabo Verde) deste poderiam fazer parte, dando-se como seus pontos mais elevados. Mais se acrescenta que estes arquipélagos integram a região da Macaronésia, vocábulo derivado do grego *makaron*, que significa *feliz*, daí se tecendo a ponte com as *Afortunadas* Ilhas.

⁴⁸ Na Alta Idade Média, o monge irlandês *São Brandão de Ardfert e Clonfert*⁴⁸, O Navegador, (484-577), a elas terá chegado, encontrando o **Jardim do Éden**, e, deste modo, a lenda das viagens de São Brandão, tornou-se, aquando do renascimento, um impulso aos descobrimentos portugueses. Para São Brandão, **Navigatio Sancti Brendani**. Obra completa, leia-se in http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost10/Brendanus/bre_intr.html

⁴⁹ *Insula Septem Civitatum*, que significaria, não das *Sete Cidades* mas *Sete Tribos* ou *Sete Povos*, pois que, em Latim, *civitas* remete para o colectivo dos cidadãos de uma comunidade.

⁵⁰ Ferdinand van Olm (Fernando de Ulmo), flamengo, residiu nos Açores, onde casara com uma filha de Fernão Teles. Recebe, em 1486, autorização de D. João II para localizar a ilha onde estaria o reino cristão perdido das Sete Cidades, havendo, de parceria com Afonso do Estreito, madeirense, organizado uma expedição, destinada à *conquista das ilhas e terras firmes das Sete Cidades*.

Cf. http://www.brasileirosnoexterior.com/?q=Sete_Cidades_%28lenda%29

O imaginário simbólico associa o mito de Atlântida, paraíso perdido, ao **Jardim das Hespérides**⁵¹. *Ninfas do Poente*, as Hespérides⁵² guardavam os jardins mais famosos da mitologia grega, situados no extremo ocidental do mundo, onde defendiam as maçãs de ouro que Hércules recolheria⁵³. No que a ilhas imaginárias respeita, refira-se, também, a lendária **Avalon**, algures nas Ilhas Britânicas⁵⁴, a que se associam as diversas lendas sobre o **Rei Artur**. Um dos autores das lendas arturianas, *Geoffrey de Monmouth*, cerca de 1100 d.C., chamou-a de *Insulis Avallonis*, Ilha das Maçãs, remetendo, deste modo, para o simbolismo edénico.

55



Durante a Idade Média, o tema da utópica ilha continuou a ser palco de copiosas reflexões. Aspirava-se então ao ideal religioso, com a promessa de Cristo, e a um outro ideal, mais ligeiro, de que é exemplo o **País da Cocanha**⁵⁶, de autor anónimo, relato de mitológico país medieval que concebe, na Europa assolada pela fome e pela peste, uma terra entre os leitos de rios de vinho e leite, de fartura e de bem-estar. Tal como Atlântida ou Eldorado, Cockaigne é lugar idealizado e paradisíaco, onde o homem não precisava trabalhar, reintegrando-se na natureza⁵⁷.

Das grandes navegações e do mito da clássica **Atlântida**⁵⁸, resultam as utopias renascentistas. O imaginário medieval povoou o Atlântico, adensando os seus mistérios e segredos, com a perspectiva de novos horizontes, o Renascimento, mais instigando a imaginação, retoma a

⁵¹ Cf. FILHO, João Lopes. *Cabo Verde, as Ilhas Hesperitanas*. Revista Oceanos, número 46, Abril/Junho 2001.CNCDP, p. 92

⁵² Ver **das Entidades Femininas**

⁵³ Entre os jovens argonautas, pertencentes à expedição rumo ao *Velo de Ouro* [Ver nota 3 em **do Olimpo Grego, deusas menores – Hespérides**] estava *Orfeu*, que, com o dom da música, cadenciava o trabalho dos remadores, e, dada a sua melodiosa voz, estes distraía do encantamento do canto das *sereias*, canto e encanto que também *Ulisses* enfrenta.

⁵⁴ Quase todas as versões da lendária Avalon a situam na região de Glanstonbury, Somerset, sendo a não mitológica Avalon uma cidade ou ilha em que os segredos da religião dos antigos deuses eram transmitidos de druida em druida. Reino dos deuses pagãos, aos duendes cabia passarem, oralmente, a tradição do conhecimento antigo (druidismo), posto que os druidas não podiam escrever o seu conhecimento. Cf. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Avalon>

⁵⁵ Pieter Brueghel the Elder. *O País da Cocanha*, 1567

⁵⁶ *The Land of Cockayne*, poema do século XIII satirizando com a vida monástica. Em 1790, George Ellis retoma este tema em *Specimens of Early English Poets*, poema onde as casas são de açúcar e bolos, as ruas pavimentadas com guloseimas, qual fábula de João e Maria. Para *The Land of Cockayne* ver BL Harley MS 913, ff. 3r-63v (The Kildare Poems) <http://www.ucc.ie/celt/published/E300000-001/>

⁵⁷ O trabalho assume aqui o estigma de castigo divino, subscrevendo *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo, onde Zeus com o trabalho castiga os beneficiados por Prometeu. Bem como no *Génesis*, quando expulso do Paraíso, por haver comido o fruto proibido, o homem se torna obrigado a garantir o seu sustento.

⁵⁸ A lenda de Atlântida é narrada em dois diálogos, escritos cerca de 350 a.C., o de *Timeu*, conversa em Atenas, em 421 a.C., entre Sócrates e três dos seus discípulos, sendo o assunto retomado no *Crítias*, onde Platão refere estes diálogos dizendo que Sólon conversara com os sacerdotes, sendo que um deles revelara tradições antigas, resultantes de uma guerra sustentada por Atenas contra o povo dos Atlantes, povo que habitava numa ilha frente às colunas de Hércules, à saída do Mediterrâneo, entrada no Atlântico. Platão terá sido o primeiro autor a referi-la.

literatura clássica greco-romana⁵⁹ e os arquétipos de Adão e Eva, na busca de uma conciliação com Deus. Em simultâneo, os navegadores dos séculos XV e XVI⁶⁰ partem mar afora na senda da descoberta⁶¹. As ilhas, lugares do fantástico, aguardavam para serem achadas, descobertas por marinheiros ousados, não sendo ao acaso que os cartógrafos medievais desenhavam ilhas imaginárias nos seus *Isolários*⁶², ou *Livros de Ilhas*.

Sendo o Pacífico navegado desde sempre, e desbravado o Índico desde o séc. I d.C. pelos romanos, era o Atlântico o mar impenetrável⁶³. A descoberta da Madeira e Açores terá contribuído para o imaginário de aventureiros espíritos. O mar surgia como lugar de política económica, e as coroas vão ponderando a importância de o desbravarem, ainda que este fosse um potencial incerto. Dominar o mar significava poder, e, de modo a garantir esse poder, era imperioso possuir ilhas, porque lugares de apoio⁶⁴. E evidente se torna quanto as ilhas vieram a assumir um papel fundamental nas rotas comerciais atlânticas, e, mais tarde, também em outras áreas, designadamente na militar, como bases de apoio estratégico, tático e logístico. Adormecido até ao século XIV, de indiferente o Atlântico passa a desejado⁶⁵. O sucesso do povoamento da Madeira e Açores estimula. Simultaneamente, a arte de navegar esmera-se, evolui, e o homem alimenta a audácia de ir mais além. O oceano repensa-se, reconcebe-se. Mas, porque os homens ousam, os perigos espreitam, as crenças surgem.

Por pouco não somos místicos. Por pouco também não somos “conquistadores” de continentes. Ficámos sempre a meio caminho entre o ter e o ser, entre a realidade e o sonho, entre a realização e a frustração simbolicamente marcados no mapa a meio do Atlântico, entre dois mundos, sem pertencermos decididamente a nenhum...

Fernando Aires, in *Era uma Vez o Tempo*

⁵⁹ A queda do Império Romano traz o declínio. A Idade Média assiste à derrocada das relações comerciais e à perda do conhecimento e valores da Antiguidade Clássica.

⁶⁰ A Antiguidade desenvolve duas teorias escolásticas, **Eratóstenes** e **Estrabão** que defendem que as massas continentais constituíam uma ilha rodeada pelo oceano, e **Ptolomeu** que, tendo a Terra como centro, considerava o Atlântico e o Índico, à semelhança do Mediterrâneo, mares interiores. Ptolomeu defendia que navegando para Oeste se poderia atingir a extremidade oriental, teoria que inspiraria **Cristóvão Colombo**.
Vide nota 1 DIAS, J. A.. **Introdução à Oceanografia**.

⁶¹ E assim se continuará a fazer nos séculos XVIII e XIX, movidos os viajantes, já não pelo comércio, actividades bélicas ou ímpeto de novos mundos, mas pela procura da saúde, cura da doença, que o clima das ilhas anunciava, e pela curiosidade da ciência, pois que as flora e faunas são exuberantes. Embora os motivos variassem diacronicamente, a ilha sempre foi lugar de sedução, ainda hoje atraindo o homem, movido, agora, pelo turismo e lazer.

⁶² **Isolários**, livros-cartografia, continham mapas manuscritos ou gravados, com textos descritivos. Datam do início do séc. XV ao XVII, sendo, na sua maioria, italianos ou de outros países do Mediterrâneo.
Cf. GUERREIRO, Inácio. **Tradição e Modernidade nos Isolários ou “Livros das Ilhas” dos séculos XV e XVI**. Revista Oceanos, número 46, Abril/Junho 2001.CNCDP, p. 28-40.

⁶³ Também os **Vikings** empreenderam muitas navegações, estabelecendo, antes do ano 1000 d.C., colónias em vários locais na periferia atlântica, Islândia e Groenlândia, provavelmente, chegando a estabelecer colónias na América do Norte.

⁶⁴ Cf. COSTA, João Paulo Oliveira e. Revista Oceanos, número 46, Abril/Junho 2001.CNCDP, pp. 44-52

⁶⁵ Dividido, no papel, pelo Tratado de Tordesilhas, 1494

No que à ilha, enquanto lugar de prazer e dos sentidos reporta, uma outra referência se impõe, desta feita, à **Ilha dos Amores**. Lugar de prazer da carne e dos sentidos, utópico e alegórico, povoada de belas e sensuais ninfas.

66



*Nesta frescura tal desembarcaram
Já das naus os segundos argonautas,
Onde pela floresta se deixavam
Andar as belas deusas, como incautas
Algüas doces cítaras tocavam,
Algüas harpas e sonoras flautas;
Outras, cos arcos de ouro, se fingiam
Seguir os animais que não seguiam.*

*Assi lho aconselhara a mestra experta:
Que andassem pelos campos espalhadas;
Que, vista dos barões a presa incerta,
Se fizessem primeiro desejadas.
Alguas, que na forma descoberta
Do belo corpo estavam confiadas,
Posta a artificiosa formosura,
Nuas lavar se deixam na água pura.*
(Canto IX, 64-65)



67

Idílico quadro, paradisíaca natureza, onde as águas murmuram e os pássaros cantam, a ilha é porto seguro, lugar onde o amor se assegura possível, longe das destemperanças e tormentas. Lugar premiado, harmonioso, ao sabor humanista, ausente das discordâncias da natureza humana.

Camões, inclusivamente, ensinou, na ilha dos Amores⁶⁸, que a pessoa só está presa no tempo e no espaço quando não é criador, e nós sabemos isso através da nossa própria experiência: quando estamos muito entusiasmados com uma coisa, dizemos muitas vezes: olha como o tempo passou!? Já nem sabia que estava aqui com vocês. Pronto! E porquê? Porque a ilha dos Amores foi criada pela deusa da criatividade. Foi ela que fez aquilo e depois veio falar aos portugueses. Falar de quê?
Falar de Futuro! ...

Agostinho da Silva, in *A última conversa*

⁶⁶ Columbano Bordalo Pinheiro. *Camões e as Tágides*, 1894

⁶⁷ Joana Vasconcelos. *A Ilha dos Amores*, 2006

⁶⁸ Esta ilha não existiu no sentido real/geográfico, nem tão-pouco no literário, porquanto o topónimo *Ilha dos Amores*, habitualmente atribuído a Luís de Camões, jamais é por este usado. É citada a *ilha namorada*, jamais a expressão *ilha dos amores* surge enquanto tal. Cf. MOURA, Vasco Graça. *A Ilha que não se chamava assim*. Revista Oceanos, número 46, Abril/Junho 2001.CNCDP, pp. 125-7



Na senda de **Arcádia**, Terra de Pan, lar do deus da floresta e sua corte de ninfas, driades e outros espíritos da natureza - tema muito popular tanto na pintura e escultura quanto na literatura⁷⁰ -, reencontro com o Éden, ou retorno a este, vereda do lugar idílico, fascínio pelo místico ou misterioso, desde a Antiguidade Clássica, com Ulisses, navegador incessante do Mediterrâneo, que as ilhas despertam diversos sentimentos. Nostalgia das origens, lugar no pensamento mítico ocidental, tema recorrente no domínio da história, literatura e filosofia, a ilha é utopia, sonho, fantasia, projecto de apaziguamento, espaço onde o homem se revê revivendo a ilusória serenidade do começo dos tempos.



71

Paradigma da utopia, associada ao humanismo, a *ilha* de **Thomas More** (1478-1535)⁷². Crítico do luxo excessivo, revoltado contra as injustiças criadas por Henrique VIII, e admirador de *Platão*⁷³, *More* escreve a ilha da **Utopia**⁷⁴, onde concebe uma sociedade exemplar⁷⁵. *Utopia* é,

⁶⁹ Thomas Eakins. *Arcadia*, c. 1863

⁷⁰ Nestes seres mitológicos gregos se inspirou Virgílio para escrever as *Éclogas*, poemas cujo cenário se circunscrevia a Arcádia. As influências de Virgílio fazem-se sentir na literatura medieval europeia, tornando-se este cenário idílico, de simplicidade pastoril - A *Divina Comédia*, de Dante, diz desta influência - tema frequente na Renascença e ao longo dos tempos.

⁷¹ *Imagens*, 1 - Nicholas Poussin. *Et in Arcadia ego*, 1637-8; 2 - Friedrich August von Kaulbach. *In Arcadia*, séc. XIX

⁷² Cf. MORE, Thomas. *Utopia* ou *De Optimo Reipublicae Statu, deque Nova Insula Utopia*. Lovaina, 1516

⁷³ A personagem *Rafael Hytloideu* expressa a admiração que More nutria por Platão, ainda que em *República*, Platão fale de uma cidade ideal, governada por reis filósofos, onde não existe a célula familiar, sendo os casamentos seleccionados e os filhos retirados aos pais, de modo a garantir uma cultura homogênea, e More preserve a célula familiar, instituição educadora, sendo a ilha identificada como uma grande família. Advogado, entendia como uma sociedade justa aquela em que as riquezas seriam repartidas, em que a propriedade privada seria abolida, e à qual bastariam leis pouco numerosas. Também na República de Platão existia essa comunhão de bens. More inspira-se em Platão e os comunistas e anarquistas nele se inspiram.

⁷⁴ o nome surge do fundador, *Utopus*

⁷⁵ Thomas More acabara de ler a carta de Américo Vespúcio, onde este descrevia a sua viagem ao Brasil. É da feitoria de Cabo Frio, deixada por este, que parte o herói de *Utopia*, até chegar ao fabuloso lugar perdido nos mares. More não refere onde a ilha se situa, nem tão-pouco em que oceano, nela terá aportado, numa viagem de Américo Vespúcio, e a ela terá regressado posteriormente. A ilha corresponde na Carta de Vespúcio à ilha de Fernando de Noronha, pelo que terá sido este a fornecer a ideia a More. Cf. FRANCO, Afonso Arinos de Melo & alia. *O Renascimento*. Rio de Janeiro, Agir, Museu Nacional de Belas-Artes, 1978

à imagem da camonianiana, também uma ilha de magnífica vegetação, rodeada de céu e mar azuis. Nela existem cinquenta e quatro cidades, uma capital onde residem trinta famílias, com quarenta elementos cada. Não existe dinheiro em *Utopia*⁷⁶ e o vestuário luxuoso é condenável porquanto cria desigualdade e fomenta a vaidade, uma sociedade onde o prazer é mental ou físico, não vindo do luxo. Cultiva-se o prazer e bem-estar do corpo, sendo que o bem individual funciona em proveito do bem colectivo. Apesar da liberdade de culto, na sua maioria, acreditam em Deus, na virtude e na imortalidade, regem-se pelo epicurismo e estoicismo e procuram evitar a guerra - embora na Ilha existam escravos, que são prisioneiros de guerra ou criminosos. No que à cultura respeita, admiram os gregos e a música é o lazer preferido, arte que enleia e desperta os sentidos. As crianças frequentam a escola, as mulheres dedicam-se à tecelagem, e os homens, quando não agricultores, são pedreiros, oleiros, carpinteiros, profissões que ao artefacto se dedicam.

Na senda da luta contra a estéril escolástica aristotélica, também os filósofos **Francis Bacon** (1561-1626) e Giovanni Domenico (Tommaso) **Campanella** (1568-1639) se debruçam sobre o homem e a natureza. Dos escritos filosóficos de Francis Bacon, cuja teoria assentava na Grande Restauração, combate à escolástica que, segundo ele, nada trouxera ao homem - porquanto o conhecimento científico devia servir o homem dando-lhe poder sobre a natureza - um dos mais importantes é *New Atlantis*⁷⁷ (1626), Nova Atlântida, na *Instauratio Magna*, Grande Restauração, onde Bacon apresenta uma concepção do Estado ideal regulado por ideias de carácter científico.

Em *Civitas Solis*⁷⁸, Cidade do Sol, 1602, igualmente inspirado pela *República* de Platão, Campanella descreve uma cidade irreal, governada pelo príncipe Sol (Hol), eleito pela sua sabedoria - uma república filosófica onde os habitantes são marinheiros, guerreiros e agricultores, mas não comerciantes. Os bens são comuns e o vestuário e alimentação uniformes, garantes da igualdade, e a sexualidade é também controlada, fórmulas que Robespierre e Mao Tse Tung viriam a subscrever.

Tomo aqui a palavra "isolamento" no seu sentido etimológico: solidão de ilha. Um homem numa rocha e em volta o mar

Vitorino Nemésio

⁷⁶ Resultante da junção do advérbio grego *ou* com o substantivo *topos*, *utopia* é termo criado por Thomas More, aquando da publicação do livro com o mesmo nome (1516)

⁷⁷ BACON, Francis. **The New Atlantis**, 1626. Internet Wiretap edition, from *Ideal Commonwealths*, P.F. Collier & Son, New York, 1901 Prepared by Kirk Crady.
in <http://oregonstate.edu/instruct/phl302/texts/bacon/atlantis.html>

⁷⁸ O livro tem laços com Picatrix, livro de aforismos mágicos⁷⁸, escrito em árabe, cerca de 2000 a.C. e atribuído a *Maslama al-Majriti*, astrónomo, químico e matemático da Espanha Islâmica.
Para aforismos de Picatrix ver <http://www.renaissanceastrology.com/picatrixaphorisms.html>

A ilha. Confrontado com a solidão, em isolamento, o homem retoma o contacto com a natureza, Terra-Mãe, mundo primordial, onde descobre o seu verdadeiro *eu*, mas se apercebe da urgência do *outro*.

79



**Insularmente
homem, pedra, espuma, lava,
insularmente aqui estamos.**

**O homem à procura de ser península
na espuma salgada que o banha;
a pedra arrefecida,
pois lava um dia foi,
queda-se como aviso
aos que dela procuram fazer pontes.**

**Insularmente humanizou-se a espera
(olhos fitos num horizonte estático)
a hera que protege as fontes
cobre também o céu de branco láctico.**

**Insularmente aqui estamos,
até que do ventre da lava
rompa em voo uma ave rubra,
se transforme a pedra em pontes
que o homem cubra de espuma
e, peninsularmente,
dos seus dedos nasçam fontes**

Avelina de Almeida

⁷⁹ Paul Delvaux. *Paisagem com lanternas*, 1958

INFERÊNCIAS

Dado comum a todos os criadores de utopias, a ilha imaginária apresenta-se como um ideal de vida impossível de alcançar no nosso mundo⁸⁰. Lugar de justiça, prazer e serenidade, à semelhança do Éden, o primeiro lugar utópico, a ilha é encantamento, escala, abrigo, repouso. Recanto exótico, de beleza outra, abundante de água e espécies vegetais e animais, ainda retiro edénico, potencialmente atraente, para tal contribuindo, também, o clima ameno. A ilha abre-se ao mito. Palco do feminino, mulher, porque fogo, útero, mater.

Os autores de utopias projectam os seus ideais de justiça e virtude, que vêm ausente na sociedade onde se inserem, mas, como inscrevem eles a *mulher* nestes ideais?

Na clássica **Atlântida**, onde às *Hespérides* cabia a guarda dos afamados jardins, e na lendária **Avalon**, governada por *Morgana* - assistida pelas suas sacerdotisas - e a poderosa *Dama do Lago*, a figura feminina surge como símbolo de autoridade, cuidado e governo. A mulher enquanto entidade divina, feiticeira de mágicos e surreais poderes. Por sua vez, **Cockayne** e **Arcádia**, não atribuem importância à relação homem/mulher, ambas se debruçando sobre as conexões entre o indivíduo e natureza, esta parte integrante do ser humano. São lugares utópicos, onde importa a harmonia entre natureza e humanidade, porque a primeira providencia o sustento, daí que a Cocanha aja sido muito popular na Idade Média, e a antiga Arcádia venha a ser recuperada pelos humanistas da Renascença.

A enamorada e prazenteira ilha de Camões, presente de Tétis, tem como nota dominante o deleite e o erotismo criado pelas belas ninfas, assim se gerando a nova raça, descendência semi-divina. Ausente de organização social, não podemos avaliar da distribuição de papéis entre homem e mulher, para lá de que conquista, prémio, carência e fama se entrelaçam, escondendo a dominação, se é que esta existe. A ilha é aqui lugar de premonição de novas aquisições, garante da grandeza do povo português, espaço de entrosamento do heróico humano e do divino, lugar de harmonia, concedida pelo amor, não de orgia mas de amor sublimado.

Embora parecendo apenas textos políticos, as utopias denotam um pendor místico, ilusão de bem-aventurança e salvação. A **República** de Platão - primeira obra a delinear um Estado imaginário - questiona a justiça, o mais elevado dos bens. Não contemplando o direito hereditário, a justiça assentava nas aptidões individuais. Em Campanella, à semelhança de Platão, as funções e ofícios distribuem-se e atribuem-se segundo o engenho e mérito. Se na **Cidade do Sol** governa o mais sábio, príncipe também sacerdote, de avançada idade - pois que a vida constrói a sabedoria -, detentor de um poder absoluto, assistido por três governantes, chefes pedagogos, cuja função é educar - *Pon*, simbolizando o poder; *Sin*, a sabedoria, e, *Mor*, o amor -, já na **Utopia** de More, essa classe superior afigura-se-nos mais democrática porquanto os homens são governados por um príncipe, sendo o mais velho o

⁸⁰ Também as houve negativas, vidé **1984**, de Orwell ou **Admirável Mundo Novo**, de Huxley.

chefe, respeitando-se o elemento ancestral. Os homens são, aqui, servidos pelas esposas, é verdade, mas cada família é encabeçada por uma *filarca*, aquela que ama. Por sua vez, o governo de **Nova Atlântida** pertencia a vários oficiais eruditos da Casa de Salomão⁸¹ - a remeter para o iniciático templo⁸².

Os casamentos, parecendo obra do acaso, tinham como fim a reprodução, sendo os filhos educados pelo Estado. *Bacon* premeia os progenitores que tenham mais de trinta filhos, bem como acasala os pares segundo um modo compensatório, de feição a criar o equilíbrio - homem alto com mulher baixa, homem idoso com mulher jovem, etc. - tendo o acto sexual data marcada pelo Estado. *Campanella* e *More* determinam mesmo uma idade para o casamento - tanto para as mulheres quanto para os homens - tendo o matrimónio carácter sagrado⁸³, censurando-se a ausência de amor e a não descendência.

Quer os habitantes da *Nova Atlântida*, de *Bacon*; da *Cidade do Sol*, de *Campanella*; e da *Utopia* de *More*, revelam o seguimento da doutrina cristã. Os dois primeiras porque a conhecem, os últimos, que, desconhecendo-a, se cristianizam ao ouvirem a palavra pregada. Deste modo, cremos não lhes ser, de todo, desconhecida a civilização ocidental, patriarcal portanto. Remetendo a *Atlântida* para a América, *Bacon* parece esquecer as civilizações incas, maias e aztecas, cuja organização social e cultural lembrava a antiga egípcia⁸⁴, onde a mulher era endeusada, mas também politicamente poderosa enquanto mulher materializada. Nesta, como nas outras duas utopias, à cabeça temos a figura masculina - ainda que a *filarca* de *More*, *mater*, norteie a família, pelo amor e cuidado, perde em representação social e exercício de poder. Embora se pretenda que o amor seja unificador, e se evoque a virtude, os regimes são ditatoriais, estando os interesses do indivíduo submetidos aos do Estado, para o qual era imperativo contribuir com o maior número de descendentes.

Os mares proporcionam viagens, descoberta, conquista, romantismo ou veraneio. São lugares de vida - em fauna e flora -, e guardam tesouros e mistérios nas suas águas e profundezas. São, ainda, lugar do fantástico, míticas narrativas de monstros e sereias, outros assombros e encantos. Apela à imaginação, são esperança, promessa de novo mundo, e aventura, em episódios de piratas. A um mesmo tempo, promessa de vida e desígnio de morte, as águas são

⁸¹ Algures na costa oeste da América, *Bensalem* é uma ilha utópica onde o casamento e a família são as bases da sociedade, cujos cidadãos estudavam no Colégio de Salomão, onde aprendiam o método de *Bacon*, que se debruçava sobre o entendimento e conquista da natureza, bem o como o conhecimento que aperfeiçoaria a sociedade.

⁸² O Templo de Salomão é lugar de culto e também de ocultos poderes. Salomão, o sábio rei, senhor de mágica sapiência - na qual a Rainha de Sabá pretendia ser instruída -, após haver erguido o seu templo, outros erige a Astarte, deusa do amor, porventura porque esta o teria favorecido com mais de mil concubinas. A rainha de Sabá teria sido senhora de uma ilha, Meroé - também dada como antiga cidade no vale do Nilo - no suposto local da cidade onde se encontram duas centenas de pirâmides, hoje Património Mundial. O reino de sabá terá sido governado por uma dinastia de rainhas guerreiras, denominadas de *Candace* sendo o poder transmitido por via feminina. Cf. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Meroe> Referida em BOCCACCIO. *De mulieribus claris e Cristina de Pizano, Cité des Femmes*

⁸³ *More* pune os actos sexuais pré-nupciais, embora veicule o ritual de os noivos se verem nus antes do casamento, de modo a se não desiludirem. Ritual que *Bacon* critica, contudo apresentando algo idêntico, um local denominado *Fonte de Adão e Eva*, onde os noivos eram vistos em separado por um amigo comum.

⁸⁴ Cf DUCLOS, Miguel. *Certas semelhanças entre utopias* in <http://www.consciencia.org/utopia.shtml>

ritmo e movimento, nas suas correntes e arrebatados ventos. Útero, colo, embalo, os oceanos fazem-se em poesia, serenos ou tempestuosos sob um lago de estrelas mil.

Em termos da ilha - utopia renascentista - esta apresenta-se-nos como lugar de chegada, de descoberta, viagem. Se nela encontramos sereias e ninfas, duas outras mulheres, estas autênticas, interferem neste real/imaginário, a *colonizadora*, que leva consigo a sua civilização e a pretende impor, e a *colonizada* que se subjuga, como adiante se verá.

Terá o homem actual abdicado do ideal da utópica ilha? Por certo não. As viagens espaciais, em demanda de ermos lugares galácticos, mais não nos parecem que reflexo ou necessidade de tal busca. Indeterminada, a galáxia depara-se como espaço a desbravar, infinito, onde novos planetas se apresentam como utópicas ilhas e os seres extraterrestres se tornam as renovadas criaturas fantásticas, a quem se atribuem poderes mais visionários que os humanos. O ser humano imagina um novo e superior saber a que aspira, novas sociedades ideais e utópicas. Todas as conjecturas são passíveis, possíveis.

. do arquétipo, o inconsciente colectivo

SUPORTE ÁUDIO e VIDEO



Va Pensiero sull'ali dorate, in *Nabucco*, Giuseppe Verdi, 1842

. da Grande-Mãe, Gaia, a deusa primordial

SUPORTE VIDEO



Efígia na Taurida, de Johann von Goethe, pelo Teatro da Cornucópia, 2009

SUPORTE ÁUDIO



Muttertändelei, lieder, Richard Strauss



A Serrana - Intermezzo, Alfredo Keil, 1899

. da Ilha, ventre da Terra

SUPORTE VIDEO



1492: Conquest of Paradise, direcção Ridley Scott, 1992 (excertos)



The Mists of Avalon, Uli Edel, 2001 (excertos)

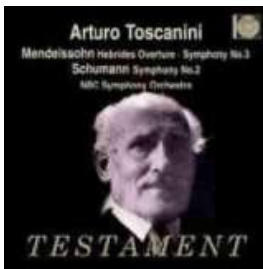


Cast Away, Tom Hanks, Jack Rapke, Steve Starkey e Robert Zemeckis, 2000 (excertos)



Robinson Crusoe. Rod Hardy / George Miller, 1997 (excertos)

SUPORTE ÁUDIO



Les Hebrides. Op. 26, Mendelssohn ⁸⁵



Suite No.3 in G major: Menuet, Water Music, George Friderich Händel



Cockaigne, concerto overture, Edward Elgar

⁸⁵ Em 1829 Felix Mendelssohn visita a Escócia e compõe *Hebrides, Overture, Op. 26*. Esta composição resulta da visita a **Fingal's Cave**, uma gruta de mar, parte da reserva natural da ilha de Staffa. A massa de lava exposta à erosão criou uma gruta natural, onde o eco das ondas produz uma atmosfera semelhante aos sons de uma catedral, que igualmente encantou Turner, sendo também conhecida como **Cave of Melody**.



Ego sum abbas Cucaniensis [I am the Abbot of Cockaigne], in *Carmina Burana*, Carl Off



Auf dem wasser zu singen, Schubert

La Mer, Debussy

da mulher na diáspora, entre o trânsito e a Permanência

da mulher na diáspora, entre o trânsito e a permanência



Vejo passar os barcos pelo mar,
As velas, como asas do que vejo
Trazem-me um vago e íntimo desejo
De ser quem fui, sem eu saber que foi.
Por isso tudo lembra o meu ser lar,
E, porque o lembra, quanto sou me dói.

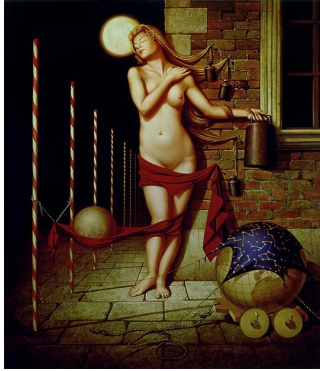
Fernando Pessoa, *Poesias Inéditas* (1930-1935)

Foram dois os motores impulsores dos homens de quinhentos, o comércio e a ânsia de alargar o território confinado. Sendo a História o já vivido - o experienciado -, à luz dos clássicos, os poetas haviam enaltecido o passado mitológico grego e romano, e, iniciadas as Descobertas, havia que enobrecer as origens, remontar aos primórdios da nacionalidade. Urgia olhar para lá dos mouros. O tempo era conturbado, tempo de conquista e naufrágio, entre a euforia e o abatimento, a fama e a omissão. Os portugueses acreditam-se descendentes de Luso, o fundador da Lusitânia², filho e companheiro de Baco. E partem, mar afora, guiados pelos deuses e pelos poetas.

¹ Zadernack. *O milagre da vida*, 2000

² Em *Os Lusíadas*, Camões aponta Luso como progenitor da tribo dos Lusitanos, e Viriato um dos chefes. Na verdade, os deuses lusitanos, em sintonia com os celtas e romanos, foram por estes assimilados, assim, por exemplo Endovéllico, especialmente venerado no território lusitano, deus pré-romano da Idade do Ferro, cujo culto permaneceu até ao séc. V. A ele foi erigido um templo em São Miguel da Mota, Alentejo, e inúmeros ex-votos a ele foram dedicados - torna-se Asclépio, ou Esculápio, deus da medicina e da cura.

Se o Atlântico era o nunca antes navegado, do Índico conhecia-se a existência. Ocupar as ilhas até África e descer a sul, visando alcançar a Índia. A estratégia colonizadora era As ocupações começaram com o arquipélago da Madeira, seguindo-se as outras ilhas, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe. Neste caminhar luso, ansioso de novas paragens, do ponto de vista social e artístico cruzaram-se mundos, e, face ao confronto de fortes contrastes, havia dinâmicas a estabelecer nos novos palcos.



Essa face escondida do tempo dos Descobrimentos e que, para lá da oposição entre feminino e masculino, revela uma outra aventura, algumas vezes mais perigosa que a de partir para enfrentar o mar – a de permanecer para que o mundo não perdesse sentido, nem memória, nem futuro.

António Manuel Hespanha⁴



Três tipos de mulheres surgem nos palcos da diáspora, as que ficavam, as que partiam e as que recebiam nas terras longínquas.

Sendo que, com as viagens marítimas, os homens se ausentam, não se torna menos fácil o papel da mulher, que, privada do marido rumado a paragens desconhecidas, teve de se adaptar à responsabilidade do espaço doméstico. Solidão e destino incerto, mas também um novo papel familiar e socialmente ascendente estão a estas destinados.

³ Imagens, 1 - Zademack. *A força maravilhosa da gravidade*, 1996; 2 - Zademack. *Poética do infinito*, 1989

⁴ Cf. HESPANHA, António Manuel. *O Estatuto Jurídico da Mulher na época da expansão*. Revista Oceanos, *Mulheres no Mar Salgado*. Número 21, Janeiro/Março 1995. CNCDP, .pp. 8-16

⁵ Zademack. *Surreal, imagem erótica*, 1990

Outras houve que o mundo percorreram, atravessando mares rumo ao desconhecido, enfrentando o completo incógnito. Eram as que partiam de livre vontade - e nestas se inclui a mulher do vice-rei ou capitão, casos isolados mas a ter em conta -, outras que iam em busca dos companheiros que tardavam no regresso, outras ainda encorajadas a emigrar - com recompensas oferecidas pela coroa -, também algumas passageiras clandestinas e as condenadas por crime, *degradadas*, sentenciadas pelos tribunais civis ou Inquisição⁶.

7



Muitas outras mulheres, naturais das terras desbravadas, viram-se, também, obrigadas a partir, ao abrigo da escravatura, rumo a outras paragens. Dada a escravatura, a colonização envolve, inevitavelmente, submissão cultural e sexual. Embora a violação e sujeição houvessem feito parte deste processo, e se associasse a sexualidade à escrava submissa, na realidade, muitas das mulheres com as

quais os navegantes se relacionaram não eram escravas mas mulheres livres. Não se banalizaram, assim, as relações sexuais entre europeus e nativas, pois muitas casaram legalmente com os portugueses navegantes, integrando-se uns e umas nas respectivas sociedades, vindo as mulheres nativas a adoptar os modos ocidentais. Tal aconteceu em África, na América ou a Oriente.

8

São vários os textos dizendo de quanto fora surpreendente o encontro com a mulher nativa. Referem a nudez da mulher índia, ou a exiguidade da tanga da africana, e, se uns referem o despudor, outros, menos rigorosos, vergam-se perante a inocência revelada. Américo Vespuccio diz a respeito das índias, *"quando se podiam juntar aos cristãos, prostituíam-se de todo, impelidas pela paixão"*⁹, porém, óbvio será que não existia prostituição entre as índias brasileiras. Já Pero Vaz de Caminha é com elas mais tolerante, *"uma mulher moça, a qual esteve sempre à missa e a quem deram um pano com que se cobrisse. Puseram-lho em redor de si. Porém, ao assentar, não fazia grande memória de o estender bem, para se cobrir. Assim, Senhor, a inocência desta gente é tal, que a de Adão não seria maior, quanto a vergonha"*¹⁰.



⁶ Cf. COATES, Timothy. *Colonização Feminina patrocinada pelos poderes públicos no Estado da Índia*. Revista Oceanos, Mulheres no Mar Salgado. Número 21, Janeiro/Março 1995.CNCDP, pp. 34-43

⁷ Paul Gauguin. *Nave, Nave Moe*, 1894

⁸ Albert Eckhout. *Mulher Tupi com criança*, c. 1641-4

⁹ Cf. HENRIQUES, Isabel Castro. *As Outras Africanas: As reais e as inventadas*. Revista Oceanos, Mulheres no Mar Salgado. Número 21, Janeiro/Março 1995.CNCDP, p. 54

¹⁰ Cf. MAGALHÃES, Isabel Allegro. A "Boa-Selvagem" n'A Carta de Pero Vaz de Caminha: um olhar europeu, masculino, de Quinhentos. Revista Oceanos, Mulheres no Mar Salgado. Número 21, Janeiro/Março 1995.CNCDP, .pp. 26-31

A Carta de Pero Vaz de Caminha¹¹, testemunho da chegada ao Brasil, ainda que o seu discurso se dedique na quase totalidade aos homens, é um dos relatos de época que nos permite observar a mulher indígena, enquanto a *boa selvagem*. Inocência em estado puro, esta mulher parece feita à semelhança das antigas deusas. Descrita pela sua simplicidade, ainda não desvirtuada pela maldade.



12

**Pela estrada desce a noite
Mãe-Negra, desce com ela...
Nem buganvílias vermelhas,
nem vestidinhos de folhos,
nem brincadeiras de guisos,
nas suas mãos apertadas.
Só duas lágrimas grossas,
em duas faces cansadas.
Mãe-Negra tem voz de vento,
voz de silêncio batendo
nas folhas do cajueiro...
Tem voz de noite, descendo,
de mansinho, pela estrada...**

Alda Lara, Mãe Negra, 1951

A nativa exibía uma postura sexual oposta à da mulher europeia. Enquanto esta última respondia ao desejo masculino sem mostrar desejo próprio - e estava destinada à reprodução, dela se esperando recato e passividade -, a nativa era senhora do seu corpo sem reprovações religiosas ou sociais, mulher livre perante a sexualidade. Porém, o casamento e a célula familiar eram-lhe também importantes. Errado é pensar que a convivência com as indígenas resultou exclusivamente do desejo do homem europeu, pois que o acesso a estas era facilitado - quando muitas vezes não mesmo determinado - pela sociedade nativa.

No caso afro, o *oferecimento* das suas mulheres aos homens brancos resultou, em maioria, de uma explícita intenção africana. Por um lado, o branco era *"espírito em trânsito na terra dos homens"*¹³ - apresentando-se o casamento como modo de integrar os espíritos do além na estrutura familiar -, por outro, havia todo um projecto social africano. A tribo serve-se da sexualidade fornecendo as suas mulheres, algumas de elevada ou real estirpe, assim integrando o homem branco no clã familiar, e respondendo a propósitos comerciais e sociais mútuos, onde a regra é a respeitabilidade. Os filhos resultantes destas uniões, mestiços, são

¹¹ Carta a el-rei D. Manuel sobre o Achamento do Brasil ou Carta de Pero Vaz de Caminha, datada de 1 de Maio de 1500

¹² Albert Eckhout. *Mulher mameluca*, c. 1641

¹³ Cf. HENRIQUES, Isabel Castro. *As Outras Africanas: As reais e as inventadas*. Revista Oceanos, *Mulheres no Mar Salgado*. Número 21, Janeiro/Março 1995.CNCDP, p. 56

deste modo, desejados por ambas as estruturas, ponte entre ambas as culturas e com um determinante papel nas novas sociedades locais. As mulheres, por sua vez, embora não renunciando à família de origem nem à sua cultura-mãe, adoptavam os modos e valores europeus, na cultura e no trajar, tornando-se senhoras de grande notoriedade, encarregando-se, quando viúvas, da actividade comercial¹⁴.

**Para que ela tivesse um pescoço tão fino
Para que os seus pulsos tivessem um quebrar de caule
Para que os seus olhos fossem tão frontais e limpos
Para que a sua espinha fosse tão direita
E ela usasse a cabeça tão erguida
Com uma tão simples claridade sobre a testa
Foram necessárias sucessivas gerações de escravos
De corpo dobrado e grossas mãos pacientes
Servindo sucessivas gerações de príncipes
Ainda um pouco toscos e grosseiros
Ávidos cruéis e fraudulentos
Foi um imenso desperdiçar de gente
Para que ela fosse aquela perfeição
Solitária exilada sem destino**

Sophia de Mello Breyner Andresen, *Retrato de Uma Princesa Desconhecida*



Entre as *colonizadoras* que rumaram ao Brasil e Índia, encontravam-se órfãs em idade casadoura - dependentes da caridade do Estado - e prostitutas que procuravam remição, incentivadas pelo mesmo Estado a esquecerem o seu passado sendo, bem como as jovens

¹⁴ "Dona Catalina, senhora preta de boa representação, dispondo de um feitio muito prazenteiro, viúva de um português importante e católica romana, convidou-me a jantar em Rio Fresco onde vivia então rodeada da estima dos pretos, mas sempre vestida à portuguesa. Quando cheguei a sua casa, encontrei aí o alcaide da cidade e alguns oficiais da corte do rei Damel.", "Há entre outras em Hieulefroid, que se encontra a uma légua de Albreda, uma mulher desta nação [portuguesa] chamada Maria Mar, a qual consta entre as mais consideradas nesta região, imediatamente após o rei, de quem se diz possuir mais de 40 000 libras de cabedal, em ouro, em escravos e em bois, que recebe muito bem os franceses que a visitam, tratando-os muito bem, à moda da Europa." Idem, p. 59

¹⁵ Imagens, 1 - Zadernack. *Nostalgia*, 2004; 2 - Zadernack. *Da arremetida que o mar inspirou*, 1992

donzelas, impulsionadas a criar famílias. As órfãs, *órfãs d'el-rei*, eram filhas de homens falecidos ao serviço da coroa, ou detinham com estes outros laços de parentesco, pertenciam à pequena nobreza ou povo, sendo recompensadas com dotes no ultramar, um marido e um cargo para este. Eram apoiadas pela Misericórdia, deslocando-se do *Recolhimento do Castelo*, nobre instituição onde a selecção de jovens era rigorosa, partindo de Lisboa rumo ao Brasil e Índia entre a segunda metade do século XVI e início do XVII.

16



As *colonizadoras* começaram a chegar a Goa em 1545¹⁷, sendo às *convertidas* redimidas, posteriormente, concedidas passagens para outros destinos do Império, a saber, Angola¹⁸, Moçambique, Malaca, Colombo e Salvador. O papel de todas estas mulheres foi muito importante na colonização portuguesa, que se pretendia predominantemente branca, o que não terá sido porém conseguido, dado o número de mulheres portuguesas não ter sido

suficientemente numeroso. Um derradeiro grupo, incluía jovens, sem vocação para o casamento, destinadas ao *Real Convento de Santa Mónica*, instituição de clausura de Agostinhas, que veio a tornar-se uma das mais ricas e importantes instituições na Ásia portuguesa¹⁹. A vida destas mulheres casadouras nem sempre foi fácil, e, embora não abundem testemunhos de época, os relatos de viajantes dão delas algumas indicações. As mulheres viviam quase isoladamente, frequentemente sujeitas ao ciúme dos maridos.

*“Vêem-se poucas mulheres portuguesas ou mestiças andando nas ruas da cidade; e quando saem, ou para ir à Igreja ou para fazerem as visitas necessárias, são transportadas em ‘palanquins’ cerrados ou acompanhadas e vigiadas por tantos escravos, pelo que se torna impossível falar com elas.(...) Os homens têm tantos ciúmes das suas mulheres que não permitem nem aos parentes próximos, que as vejam, pois a castidade nestes lugares é uma virtude tão singular, que não há nenhuma mulher que não invente todos os processos imagináveis para conseguir os seus divertimentos.”*²⁰

¹⁶ Rafal Olbinski, título e data não apurados

¹⁷ Entre estes casais, distinguem-se os pais de Padre António Vieira, Maria de Azevedo e Cristóvão Vieira Ravasco. Segundo o autor, estas órfãs eram enviadas, anualmente, em grupos de três a cinco, acompanhando cada frota. Em Goa eram sustentadas pela Misericórdia, Câmara e Vice-rei ou Governador, até ao casamento. Alojavam-se em casas de famílias ou no *Convento de Nossa Senhora da Graça*, conhecido localmente como *Recolhimento de Nossa Senhora da Serra*. Num outro abrigo, *Recolhimento de Santa Maria Magdalena*, construído posteriormente, acolhiam-se as *mulheres desamparadas*, procurando separar ex-prostitutas de donzelas. Cf. *Ibidem*, pp. 36-7.

¹⁸ Em 1595, doze ex-prostitutas do abrigo de Lisboa acompanharam o Governador a Angola, porventura as primeiras mulheres a aí chegarem, destinadas ao casamento. Cf. *Ibidem*, p. 40

¹⁹ Cerca de 1750, tinham entrado para o convento pelo menos 400 mulheres entre as portuguesas e as naturais de Goa e outras cidades e fortificações da Índia. Existia em Macau um outro convento, Santa Clara. Porque os conventos eram um atractivo, por vezes mesmo ao casamento com um desconhecido, muitas das jovens optavam por estes, vindo a ter de trabalhar para obterem os seus dotes. Cf. *Ibidem*, p. 38

²⁰ In MANDELSLO, John Albert. *Travels*. 1638, p.40

Na verdade, a prosperidade provocou certa decadência moral, reflectindo-se esta na instituição familiar, sucedendo-se agressões, violações e adultérios - masculinos e também femininos -, havendo relatos de esposas adúlteras assassinadas pelos maridos²¹. Porém, foram também muitas as que abandonaram os lares em fuga de um tratamento violento, e que nas instituições recebiam protecção e segurança.

No que às goesas refere, a sociedade local - onde o homem era chefe e protector - oprimia socialmente a mulher. Privada de autonomia económica, a indiana vivia num estado de servidão ao homem, deusas e objectos. O casamento era o fim orientador, passando da tutela do pai à do marido, que a considerava como mais um dos seus bens, e, caso este falecesse, sob a dos filhos. Porque considerada necessitada de protecção, a sua liberdade de movimentos era muito restrita, para o que contribuía a religião, hindú ou islâmica. Impossibilitadas de ganhar dinheiro, possuir bens próprios ou mesmo herdá-los, não tinham acesso à educação e viam-se confinadas ao espaço doméstico.

A colonização portuguesa, a par da mensagem cristã, permitia às goesas convertidas a posse de bens e protegia-as do *sati* - prática hindu que condenava a viúva obediente à pira do marido - embora as instituições que as protegiam revelassem discriminação racial. O *Recolhimento de Nossa Senhora da Serra* era apenas destinado a jovens europeias, e o *Convento de Santa Mónica*, fundado inicialmente para as mulheres brancas, ainda quando se alargou às indianas, marcava a distinção nas cores de véus e títulos – religiosas de raça branca usavam véu preto e o título de *Madre*, religiosas indianas usavam véu branco e chamavam-se de *Irmãs*²². Este convento ensinava às noviças Português, Latim, Teologia, sendo estas dadas à Literatura, algumas mesmo poetisas, e tendo a música um papel importante na sua educação, quer sob a forma de cântico religioso quer tocando um instrumento musical, competências que exibiam, por vezes, publicamente.

Dobrado o Cabo da Boa Esperança, os portugueses deparam com um Oriente de poderosas e organizadas cidades imperiais²³. Em 1570, encontravam-se dezasseis mil portugueses em território asiático, número escasso entre os naturais, sendo a população portuguesa maioritariamente masculina - casados e solteiros, de estirpe ou soldados - sendo os casamentos realizados, na sua maioria, com mulheres nativas.

²¹ Em cerca de dois anos, cinquenta e duas mulheres casadas foram condenadas à morte pelos maridos, alegando a sua infidelidade. Cf. KAMAT, Pratima. *Instituições Cristãs de Caridade e a Mulher em Goa (1510-1835)*. Revista Oceanos, *Mulheres no Mar Salgado*. Número 21, Janeiro/Março 1995.CNCDP, p. 48.

²² Cf. idem, p. 50

²³ Rotas comerciais portuguesas e espanholas, finais do séc. XVI e início de XVII, in http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Macau_Trade_Routes.png



**Estou aqui nesta margem límpida a escutar
barcos que passam a Barra noutro verso que é
estar aqui na margem nublada a escutar barcos.
O barco dos pilotos vai adiante entre os baixios,
responde com um agudo som picado ao som mais grave
de tantos barcos que eu oiço entrar a Barra.
Mas estou aqui, com a janela de par em par aberta
para o ar tão fino, tão claro da manhã soalhenta,
a escutar, nesta margem, que havia barcos na Barra
por arte dos pilotos indo nas manhãs nubladas.**

Fiama Hasse Pais Brandão, Epístola para a sirene de um barco

De grandes contrastes entre as comunidades costeiras e o interior, a presença europeia, nos séculos XVI e XVII, era essencialmente portuguesa e fazia-se na região costeira. Malaca, uma das plataformas fundamentais, era visitada por mercadores de toda a Ásia, estendia intensa rede de comércio das Molucas à China, e apenas se lhe igualava Ormuz no outro extremo. A China, em plena dinastia Ming, espalhava comunidades por todo o Índico com um sistema comercial poderosíssimo mas não com equivalente poder naval. Goa, Cochim, Macau e Nagasaki eram centros capitais de arte. Do Oriente ansiava-se a seda, mas a porcelana logo fascinou Vasco da Gama.

Ao contrário da Europa, a Ásia era um continente muito povoado, sendo a China e o Japão os espaços mais populosos. Embora Lisboa fosse uma das maiores cidades da Europa – em 1629 tinha 165 mil habitantes - Pequim tinha um milhão de habitantes e muitas outras cidades mais de cem mil. A cidade de Goa tinha, no início do século XVII, cerca de 75 000 habitantes.

No que ao Japão refere o universo era essencialmente masculino, sendo a mulher apenas pontualmente referida, não sendo possível inferir do seu estatuto, atitude ou desempenho. Porque as viagens eram longas, e a correspondência com o reino demorada - de Lisboa a Nagasaki a viagem demorava entre dois a dois anos e meio -, tudo determinando que a presença portuguesa fosse móvel e transitória. As informações que chegam desta permanência encontram-se nos relatos de exploradores e nos arquivos jesuítas, pois que estes eram, anualmente, obrigados a fazer registo das actividades locais.

E porque a imagem é mais poderosa que a palavra, as artes decorativas são um testemunho valioso, destacando-se os biombos de arte Namban e a porcelana, ambos atestando, em cenas quotidianas, a permanência portuguesa.



²⁴ Kano Naizen e Kano Nomi. *Biombo Namban*. Japão, período Momoyama, 1593-1602

Os exemplos de mulheres que demonstraram bravura abundam, sendo vários os testemunhos. Já nos Açores. **D. Jerónima Moraes**, mulher de Gonçalo Vaz Coutinho, colaborou com seu marido, governador de S. Miguel, Açores, na defesa de Ponta Delgada, quando a ilha se viu ameaçada pela esquadra inglesa do Conde Essex, 1597²⁵. E, no que ao Norte de África se refere, ressalta a coragem e a serenidade demonstradas por **D. Isabel de Castro**, segunda mulher de D. Duarte de Meneses, capitão de Alcácer Ceguer, durante o segundo cerco levado a efeito pelo poderoso exército do rei de Fez, cujo início coincidiu com a chegada da ilustre senhora àquela praça, a 2 de Julho de 1459²⁶. No cerco à fortaleza de Arzila, 1508, várias outras mulheres proeminentes surgem neste palco, a saber, **D. Isabel de Castro**, mulher de Jorge Barreto, **D. Branca Coutinho**²⁷, mulher de Rui Dias de Sousa, o Cid; **D. Catarina da Silva**, mulher de Vasco Coutinho muito activas na defesa da cidadela; e ainda **Violante Gonçalves**²⁸, que se distinguiu em diversos cercos a Arzila.

Relativamente a Ceuta, destaca-se **D. Maria Eça** que, durante a ausência do seu marido, D. Afonso de Noronha, chamado a Portugal, desempenhou, com autoridade e zelo, o cargo de governadora de Ceuta²⁹; e **Antónia Rodrigues**³⁰, protagonista de uma história diferente, que rumara a Mazagão disfarçada de homem, e aí se tornou, durante cinco anos, ilustre pela sua valentia, dando pelo nome de António Rodrigues. Este recurso ao disfarce foi assaz usado pelas mulheres ao longo dos tempos fundamentalmente nas diferentes formas artísticas, salvo-conduto único para espaços de sociabilidade estritamente masculinos.

Duarte Nunes de Leão tece referências mais gerais à coragem das **mulheres de Safim** *“sabendo que os maridos eram mortos e o perigo em que elas estavam de suas vidas & honras, acodirão aos muros e torres com as cabeças armadas ou cubertas fingindo que erão homens:*

²⁵ Ibidem, p. 97

²⁶ *“E com a Yda de Dona Isabel a Alcacere foy a gente toda muy leda (...) pello repairo que os feridos e doentes em suas casas dela recebiam (...) ella tinha em sua casa gintis molheres filhas d’homens honrrados, que guardada em todo sua honra e onestidade, sabiam bem falar e tratar os homens como mereciam.”* Segundo Rui de Pina, Cf. Ibidem, p. 91

²⁷ *“Dona Branca Coutinha, sua molher, não leixava d’acodir com sua muita vertude e nobreza e liberalidade, ajudando mui largamente com as cousas necesarias ao remedio dos feridos e dos trabalhadores, trazendo molheres ao longo do muro com ovos, azeites, panos pera remedio dos feridos”* Segundo Bernardo Rodrigues Cf. BRANQUINHO, Isabel. **Breve Dicionário Histórico de Donas Notáveis**. Revista Oceanos, *Mulheres no Mar Salgado*. Número 21, Janeiro/Março 1995.CNCDP, p. 92

²⁸ *“Violante Gonçalvez, a mulher que nos cercos passados e neste mais trabalhou, servindo de molher e homem, estando sempre no castelo no tempo que os mouros saquearão e entrarão a vila junto de seu marido e filho, armando-lhe e concertando-lhe as setas e metendo-lhes as bestas nas mãos e neste cerco andando sempre carregada de panos, ovos, azeite, pera com presteza acodir aos feridos”* segundo Bernardo Rodrigues Cf. idem p. 94

²⁹ BRANQUINHO, Isabel. **Breve Dicionário Histórico de Donas Notáveis**. Revista Oceanos, *Mulheres no Mar Salgado*. Número 21, Janeiro/Março 1995.CNCDP, Ibidem, p. 92

³⁰ *“esta moça nam podendo sofrer aspereza de sua irmã e o mau tratamento que lhe dava, se determinou sair-se de sua casa e ir-se a terras estranhas, como fez sendo de idade de doze annos: para o que se foi aa rua onde vestem vestidos feitos, e desse pequeno peculio que tinha comprou hum vestido conforme ao trajo dos moços que servem no mar em navios merchantes. (...) e indo ao longo da praia se pos com o mestre de hua caravella que estava carregada de trigo para Mazagão em qual se embarcou: e serviu naquella viagem de grumette tam destramente como se fora homem (...) mudando o nome de Antonia em Antonio. (...) E asi se achou em muitas pelejas & destro encontros onde foram capiuos e mortos muitos Mouros principaes e seus caualos de que Antonio Rodrigues participava como o melhor caualleiro da cõpanhia”* Segundo Duarte Nunes de Leão Cf. Ibidem p. 96

e com este estratagema os Mouros parecendolhes que a cidade estava acompanhada de gente, se forão, e ellas começaram a chorar seus maridos”³¹

As mulheres foram também presença activa nos dois cercos de Diu; relativamente ao primeiro cerco, 1538, Lopo de Sousa Coutinho refere **D. Isabel da Veiga**, mulher de Manuel de Vasconcelos, que se distinguiu, juntamente com **D. Ana Fernandes e Bárbara Fernandes**³². Já relativamente ao segundo cerco, 1546, Leonardo Nunes refere **Isabel Fernandes, Isabel Madeira, Gracia Roiz, Caterina Lopez e Isabel Diaz**³³.

Ainda em meados de quinhentos, há memória de uma **D. Inês de Sousa**, desta feita no Brasil, que organizou um pequeno exército defendendo o Rio de Janeiro de ataques franceses³⁴, para lá de outras portuguesas insignes no Brasil, algumas assumindo, por morte de seus maridos, o governo de capitánias e desempenhando com firmeza e discernimento esse dever, a saber, **D. Beatriz de Albuquerque**³⁵, que assume o governo da capitania de Pernambuco em 1554, mulher de Duarte de Coelho, e **D. Luísa Grinalda**, que governou a capitania de Espírito Santo, Pernambuco, entre 1589 e 1593, mulher de Vasco Fernandes Coutinho. Ou ainda Ngola, **Ana Nzinga Mbande** (c. 1583-1663), uma rainha africana³⁶, que estimulou mulheres como **Kaipkire**, século XVIII, célebre guerreira do povo herero³⁷ - bem como outras mulheres hereras

³¹ Cf. Ibidem, p. 96

³² “esta [D. Isabel] foi uma das mulheres que deu principio às outras todas ajudarem, e juntamente foi n’isto sua companhia outra mulher por nome Anna Fernandes, já velha, casada com o bacharel Fernão Lourenço, physico, que em mesma fortaleza estava. (...) esta [Anna Fernandes] com um bordão e umas contas em todos os quartos o velas da noite rondava a fortaleza e muralha, (...) quando os combates e bravas pelejas faziam perder a cor do rosto a muitos, não se recolhia a sua casa a segurar-se dos tiros (...) e o que cahia morto ella com suas mãos o cobria e afastava, e ao ferido apartava e ajudava a descer, e ao triste que perante ella fazia cobardia fora-lhe melhor fazel-a diante do capitão. (...)” “Havia em a dita fortaleza uma mulher portugueza, viúva, por nome Barbora Fernandes” Segundo Lopo de Sousa Coutinho, cf. BRANQUINHO, Isabel. **Breve Dicionário Histórico de Donas Notáveis**. Revista Oceanos, Mulheres no Mar Salgado. Número 21, Janeiro/Março 1995. CNCDP, Ibidem, p. 93

³³ Diz Leonardo Nunes “não há tão bem razão que passe cõ o silencio e excellente virtude e feroso animo das donas virtuosas casadas e todas as outras mulheres solteiras e de quoaquer estado que seja, que neste ano do cerco se acharão, porque em tal caso as pedras e as aves dos ceos e as agoas do maar diyão suas façanhas, como testemunhas de suas honras e trabalhos; porque nunca tal se vio em nenhum tempo, has quaes durante ho cerquo todo, cõ suas famílias, trabalharem em acarretar pedra e terra e servirem nos combates sem njnhum medo, com animos e corações varonjs, de dar panelas de polvora aos soldados que com ellas pelejavam (...) Antre estas donas se mostrarão por principaes neste serviço **Isabel Madeira** molher do mestre Johã, muyto moça e formosa e **Gracia Roiz** molher de Ruy Freire e **Caterina Lopez** molher d’Antonio Gil feitor que ora he desta fortaleza e **Isabel Diaz** molher de Gaspar Roiz feytor do capitão” Cf. BRANQUINHO, Isabel. Ibidem, p. 97

³⁴ “chagarão tres naos francezas ao Rio de Janeiro (...) e porque a cidade estava sem gente e não havia mais nella que moços estudantes e alguns velhos que não podram ir à guerra do sertão, destes se fez uma companhia e, D. Ignez de Sousa, mulher de Salvador Correia de Sá, fez outra de mulheres com seus chapéus na cabeça, arcs e frechas nas mãos” segundo Frei Vicente do Salvador Cf. Ibidem, p.97

³⁵ “A Senhora Governanta, que se chama Beatriz (...) é grande devota da Companhia, e as suas esmolos foram continuas (...) Seus exercícos são (...) visitar quantos enfermos há na villa e consola-los (...)” segundo Padre Rui Pereira S. J. Cf. ibidem, p. 91

³⁶ Ngola **Ana Nzinga Mbande**, ngola ou rainha, título que os portugueses aproveitaram para denominar a região. Viveu durante o período em que se consolidava o poder português em África bem como o tráfico de escravos. Tendo-se empenhado em vãs tentativas de entendimento, chegou a negociar um tratado de paz, aceitou converter-se ao cristianismo, adoptando o nome *Dona Ana de Sousa*, religião que veio a abandonar, em resultado de desentendimentos com os portugueses, contra os quais veio a investir vários ataques violentos. Alternando a paz com a guerrilha, resiste, também, à ocupação de Angola por holandeses, e depois por brasileiros, vindo a assinar novo tratado de paz com Portugal, ajudando na reinserção de escravos, que manteve à parte do regime económico. Respeitada inclusive pelos conquistadores, dada a determinação com que sempre defendeu o seu povo, morre aos oitenta anos. Sete mil dos seus soldados são, então, enviados para o Brasil como escravos. Cf. BOIS, Danuta. **Great African Queens (Amazon Queen Of Matamba West Africa)**, 2007

³⁷ **Kaipkire** lutou contra o comércio de escravos inglês. O povo herero divide-se, hoje, entre a Namíbia, Botswana e Angola. Cf. BOIS, Danuta. **Great African Queens (Amazon Queen Of Matamba West Africa)**, 2007

que vieram a desafiar o domínio alemão - e foi, ainda, a inspiradora do exército feminino que seguiu Behanzin Bowelle, o mais poderoso rei do Daomé, hoje território Benin³⁸.

Importa também referir, da parte da mulher colonizadora, **D. Inês Pessoa de Almeida Castelo-Branco** que, no século XVIII, administrava os *prazos* de Cheringoma e Gorongoza, Moçambique, dela dependendo um exército de seis mil escravos guerreiros³⁹ e **Joana Gomes**⁴⁰, tendo esta parte activa no presídio de Muxima, Angola, aquando do ataque holandês.

No século XIX tardio, no que refere a existência de aventureiros portugueses no Faroeste – o oeste americano era lugar remoto que prometia riqueza a troco de trabalho, árduo mas gratificante - alguns eram mulheres como **Mamie Vey** (1896-1988) dona de um rancho em Butter Creek, Oregon, conhecida como *a rainha das ovelhas* e **Jessie Alameda** (1908-1992), *cowgirl*, e ainda as mulheres da família Mason, dinâmicas e vigorosas junto dos elementos masculinos do seu clã⁴¹.

³⁸ Idem

³⁹ BRANQUINHO, Isabel. **Breve Dicionário Histórico de Donas Notáveis**. Revista Oceanos, *Mulheres no Mar Salgado*. Número 21, Janeiro/Março 1995.CNCDP, p. 91

⁴⁰ Segundo Cadornega “fez feitos varionis, rondando de noite as sentinelas, fazendoos estar alerta quando havia combate com aqueles inimigos; e exhortava os soldados a defesa da fortaleza levando pólvora e balas às trincheiras não tendo receio às muitas que vinham da parte do inimigo” Cf. Idem, p. 94

⁴¹ O maior número de portugueses, oriundos dos Açores e Cabo Verde, ainda que não muito significativo, encontrava-se no Nevada, e participaram na história do Faroeste disputando a terra com os índios bem como participaram na construção do caminho de ferro transcontinental. O Faroeste era lugar longínquo mas os portugueses, habituados às viagens baleeiras haviam já passado o Pacífico e contactado com diferentes raças, pelo que não temiam outras gentes nem conheciam limites. Partiam clandestinos, em baleeiros, na senda do ouro californiano, mas acabaram por se estabelecer no Nevada, Oregon, Washington e Idaho, regiões quase desertas. Aí compraram terras, fixando-se em isoladas quintas – *ranchos* – em tudo ilhas como as de onde provinham, e tornaram-se criadores de gado e agricultores, alguns alcançando lugares de destaque nas sociedades que se foram sedimentando. Cf. WARRIN, Donald & GOMES, Geoffrey L.. **Os Portugueses no Faroeste – Terra a Perder de Vista**. Lisboa. Bertrand, 2008 e NADAIS, Inês. *Era uma vez Os portugueses*. Ípsilon, 31 de Outubro 2008, pp26-31

O meu nome é Inés Suárez, habitante da leal cidade de Santiago da Nova Extremadura, no Reino do Chile, neste ano de Nosso Senhor de 1580. (...)

Eu nunca tinha visto o oceano: achava que era como um rio muito largo, mas nunca imaginei que não se conseguisse ver a outra margem. Abstive-me de fazer comentários, para não denunciar a minha ignorância e o medo, que logo me gelou os ossos quando o navio zarpou para as águas abertas e começou a balançar. (...)

Suponho que venham a colocar estátuas da minha pessoa nas praças, e haverá, por certo, ruas e cidades com o meu nome, tal como as haverá também com o nome de Pedro de Valdivia e outros conquistadores, mas as centenas de mulheres que tanto se esforçaram por fundar as cidades, enquanto os seus maridos lutavam, serão quase de certeza esquecidas.

Isabel Allende, *Inés da Minha Alma*⁴²



43

⁴² “Inés Suárez (1507-1580) Espanhola, nascida em Plasencia, viajou para o Novo Mundo em 1537, onde participou na conquista do Chile e na fundação da cidade de Santiago. Teve grande influência política e poder económico. As façanhas de Inés Suárez, referidas pelos cronistas da época, foram quase esquecidas pelos historiadores durante mais de 400 anos”. In Isabel Allende. *Inés da Minha Alma*. Lisboa. Difel, 2006 – Advertência

⁴³ Rafal Olbinski, título e data não apurados

INFERÊNCIAS

44



A expansão é sobretudo uma relação com o outro, no caso que nos importa mais especificamente com a *outra*. Ainda que, aparentemente, o ócio ocupasse a vida de grande parte das mulheres portuguesas na diáspora, sabemos que algumas delas foram colonizadoras activas, senhoras de muitas e ricas terras, não sendo de descuidar o papel interventivo da mulher, entre o virtuoso e o manipulador, uma vez que, ainda que na sombra, valendo-se do seu poder afectivo e actuando silenciosamente, esta influenciava o marido. E porque a colonização é também cultura, as mulheres portuguesas da diáspora, religiosas ou laicas, terão tido um papel difusor da religião, costumes, arte, labores, gastronomia, moda e, evidentemente, da língua portuguesa. A inserção social impôs novos comportamentos, pois que a diáspora é todo um potencial humano em trânsito. Se a mulher europeia era portadora de uma cultura, foi, também, influenciada pelo exotismo e os novos modelos⁴⁵, entre umas e outras havendo trocas de saberes, adaptações a fazer.

À cabeça das instituições, recebendo e instruindo jovens, ou em sociedade, as mulheres portuguesas muito contribuíram para a educação das mulheres nativas, pois que, embora de forma algo rudimentar, as iniciavam na leitura, escrita e canto, eventualmente as ensinando a bordar e cozinhar. Mas as portuguesas que partiram foram, ainda, autoras de corajosos feitos, pois que “*servindo de mulher e homem*”, pelejando “*mais que outros homens, saber assi com as armas*” e acrescentando o seu feminino saber “*como em outros beneficios de mulher, acodindo com ovos, azeite e cousas necessarias em tal tempo*”, ganharam em respeitabilidade e admiração tanto da parte dos seus coevos como dos vindouros⁴⁶.

Entre a encarnação lírica de Bernardim Ribeiro e a mulher ardilosa de Gil Vicente, *tipo* ou heroína elaborada, casta ou pecaminosa, idealizada ou erótica, a mulher do século XVI tem inúmeras configurações. Muitas questões se levantam quanto à sua emancipação, participação e iniciativa, que bens administrava e que direitos tinha, quais eram os seus papéis na célula familiar e na sociedade e como se distinguiam estes nas diferentes classes sociais.

Sujeita, até então, ao domínio do homem, tida como menos digna, e, por natureza, como incapaz para o exercício do mando e do poder, “*O seu engenho é móvel (...) a sua disposição*

⁴⁴ Zadernack. *Sugestões, sugestões...*, 2000

⁴⁵ “*De um modo geral, os ventos da Índia ou da China não eram de molde a beneficiar o género feminino. Em todo o caso, deparamo-nos, em algumas das regiões tocadas pelos Portugueses, com regimes matriarcais ou, pelo menos matrilineares (como o dos macondes) que influenciaram instituições de direito colonial português. É o caso dos ‘prazos da coroa’; em Moçambique, espécie de bens enfitéuticos com alguma jurisdição, transmitidos por via feminina, que se mativeram até ao século XIX, cobrindo uma época em que, na Europa, o princípio da masculinidade permanecia bem firme ou, até, se reforçava.*” Cf. HESPANHA, António Manuel. *Ibidem*, p. 14

⁴⁶ Cf. RODRIGUES Bernardo, *Anais de Arzila*. Lisboa, 1915

*vária e mutável*⁴⁷, pretendia-se justificar, deste modo, a sujeição da mulher ao pai, marido ou irmão, concepção que está na base do morgadio e sucessão. A Expansão, com tudo o que comporta de descobrimento de um novo mundo, viagens, contacto com outros estares e o alvorecer da moderna sociedade, vem, porém, a reflectir-se no papel e condição da mulher.

Se o Direito em Portugal proibia que estas se vestissem de homens, ou cortassem os cabelos curtos, de modo a não inverter a *ordem natural* das coisas, e o princípio da incapacidade política feminina, atestado na *Lei Mental*, de 8.IV.1434 - lei sobre a justiça, o senhorialismo e as terras da coroa - excluía as mulheres na sucessão destes bens e cargos, uma fissura se abre quando o mundo medieval e moderno se confronta com outras tradições jurídicas e políticas, dando a saber de mulheres senhoras de terras, rainhas e padroeiras, que exerciam jurisdição e mando. O direito colonial português sente a influência dessas sociedades matriarcais, e o Direito jurídico, por sua vez, vê-se obrigado a reconhecer a mulher enquanto dona de terras e feudatária, capaz de gerir e administrar, inclusive um reino.

⁴⁷ Segundo Manuel Álvares Pegas, "O marido e a mulher – escreve Jorge de Cabedo no início do século XVII – possuem os dois bens e são como que sócios na casa divina e humana. Sendo o marido cabeça de casal, a mulher não podia dispor de quaisquer bens, contratar ou estar em juízo sem a sua autorização, mesmo que este estivesse longe." Cf. HESPANHA, António Manuel. **O Estatuto Jurídico da Mulher na época da expansão**. Revista Oceanos, *Mulheres no Mar Salgado*. Número 21, Janeiro/Março 1995.CNCDP, p. 14

SUPORTE VIDEO



A Africana, Giacomo Meyerbeer (cenário, Lisboa e Índia, inícios século XVI), 1865



Madama Butterfly, Giacomo Puccini, 1902-3

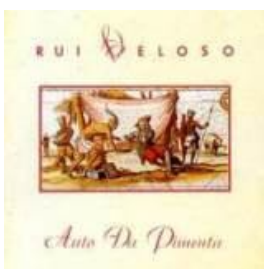
SUPORTE ÁUDIO



O Corvo Branco, Philip Glass, direcção de cena Robert Wilson, libreto Luísa Costa Gomes, 1988



Prelúdio - Mãe Negra, in *Terras da Lua Cheia*, Paulo de Carvalho, 1987



Sete Partidas / Praia das Lágrimas / Mulher D'Armas, in *Auto da Pimenta*, Rui Veloso, 1991

da mitologia

dos mitos

do belo e do horrível

do olimpo grego, genealogia dos deuses

afrodite/vénus, inflexões do feminino

Sempre considerei o mito como algo que nunca existira mas estava sempre a acontecer

Jean Houston¹



3



Sinto que um Homem pode ser feliz Neste Mundo. E sei que Este Mundo É um Mundo de Imaginação & Visão. Vejo tudo o que pinto Neste Mundo, mas nem Toda a gente vê da mesma maneira. (...) A árvore, que comove alguns até às lágrimas de alegria, é aos Olhos de outros uma Coisa verde no meio do caminho. Alguns Vêem na Natureza apenas Ridículo e Deformidade, & não é por estes que eu regulo as minhas proporções, & Outros Nem sequer vêem a Natureza. Mas aos Olhos do Homem de Imaginação, a Natureza é a própria Imaginação. Tal como o homem é, Assim ele vê. Tal como é formado o Olho, assim são os seus poderes. Estais por certo Enganado quando dizeis que as Visões da Fantasia não se encontram Neste Mundo.⁴

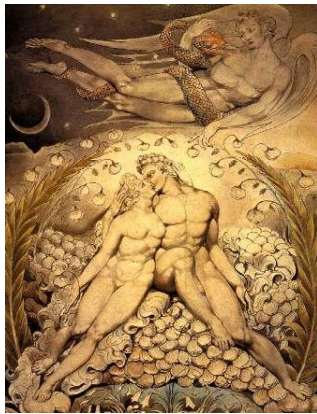
¹ HOUSTON, Jean. **The Possible Human: A Course in Extending Your Physical, Mental, and Creative Abilities**. Los Angeles. J. P. Tarcher, 1982

² Imagens William Blake. *Jerusalem*, c.1820

³ William Blake, *O Ancião dos dias*, imagem in blakearchive.org

⁴ Carta de William Blake ao Reverendo Trusler, 16 de Agosto de 1799 In **William Blake Sete Livros Iluminados**. Tradução e Introdução de Manuel Portela. Antígona. 2ª edição. Lisboa, Outubro de 2007, p. 21

William Blake (1757-1827), poeta, desenhador e gravador, promove um labor conjunto, misto de figuração verbal e visual, onde as palavras são ornadas com as imagens por si mesmo produzidas. Palavras iluminadas que Blake acomoda à imaginação e desta dizem. Blake vê o trabalho de gravação - no qual era sempre ajudado pela sua mulher Catherine - como um labor, a um mesmo tempo criativo e químico, no qual cria mundos, recupera mitos e recorre a processos químicos.



Arquétipos, como o de Adão e Eva, permitem interpretar a história no seu passado e porvir. Reescrevê-los, ao sabor da livre fantasia, é criação. Assim, Blake tentou reunir todos os mitos no que seria o seu poema mais extenso, não terminado, *The Four Zoas*⁵, poema épico onde as figuras mitológicas constroem um mundo a seu modo, e onde as emoções e estados de consciência são alegoria do humano.

Na senda de John Milton, o seu mentor, que reescreveu e reinscreveu, no processo histórico do seu tempo⁶, os mitos clássicos que, ao serviço da fantasia, contribuíam para o âmago divino do homem, Blake retoma os mitos antigos, da antiguidade clássica, do judaísmo, do cristianismo, do islamismo, do druidismo, do ocultismo, dramatizando a história colectiva e a experiência individual, através de arquétipos e movimentos cíclicos⁷, sendo a essência humana e a capacidade imaginativa os seus agentes fundamentais.



8

William Blake, o poeta, baseia a sua produção escrita na força criativa e criadora do imaginário. William Blake, o gravador, tem uma possibilidade extra, a da reinvenção através da imagem.

⁵ Escrito entre 1795 e 1804, *The Four Zoas* é um longo poema épico, que nunca teve forma final. As cenas estruturam-se num sonho de nove noites, havendo partes do poema sido integradas nos poemas *Milton* e *Jerusalém*. *The Four Zoas* é um manuscrito que procura contar a história do mundo, recorrendo à mitologia, e constantemente interrompido por incursões narrativas outras. Compreender o seu conteúdo implica conhecer o mito que ele reproduz. Albion, o primeiro homem, figura de antes dos tempos, num estado de sono ou de consciência adormecida, mas é Los a personagem principal do poema, quem representa o artista procurando reproduzir a imaginação e unidade, em difíceis condições de trabalho. No poema, as figuras interagem de forma complexa, terminando com uma visão maravilhosa da vida e reintegração, percurso do ser humano no regresso à harmonia.

⁶ A Inglaterra debatia-se entre as duas guerras civis, nas quais 10% da população terá morrido, a maioria de enfermidades. Inglaterra, Irlanda e Escócia, motivos religiosos católicos e protestantes estavam no cerne da disputa. Carlos I é acusado de traição e executado. Tornada o único país sem monarca, é um governo republicano que lidera a Inglaterra e depois todas as ilhas britânicas. Oliver Cromwell consolidada a sua ditadura militar, e, depois deste, o filho Richard que, à imagem de seu pai, procura governar de modo absoluto. A monarquia é restaurada pouco depois, com Carlos II, transformando-se a Inglaterra numa monarquia parlamentar.

⁷ Conforme **William Blake Sete Livros Iluminados**. Op. cit.

⁸ William Blake. *Songs of Innocence and of Experience*, 1789. *Songs of Innocence and of Experience* foi a obra que Blake mais reproduziu e recriou, embora o escasso número de cópias - entre uma e duas, num máximo de dezasseis - diga de tiragens limitadas. Mantendo texto e desenho, porque usando a mesma gravura, o artista foi, em edições sucessivas, modificando as cores de impressão.

Estava numa Tipografia no Inferno, & vi o método pelo qual o conhecimento é transmitido de geração em geração.

Na primeira câmara estava um Homem-Dragão, a limpar os desperdícios da boca da caverna; lá dentro, vários Dragões escavavam a caverna.

Na segunda câmara estava uma Víbora serpenteando em redor do rochedo & da caverna, e outros adornavam-na de ouro, prata e pedras preciosas.

Na terceira câmara estava uma Águia com asas e penas de ar, que fazia com que o interior da caverna fosse infinito, à sua volta vários homens Aquilinos construíam palácios nas falésias imensas.

Na quarta câmara estavam Leões de fogo ardente, rugindo & derretendo os metais em fluidos vivos.

Na quinta câmara estavam formas Sem Nome, que fundiam os metais na imensidão.

Aí eram recebidos por Homens que ocupavam a sexta câmara, e tomavam a forma de livros & eram arrumados nas bibliotecas.



William Blake. *The Marriage of Heaven and Hell*, 1790⁹

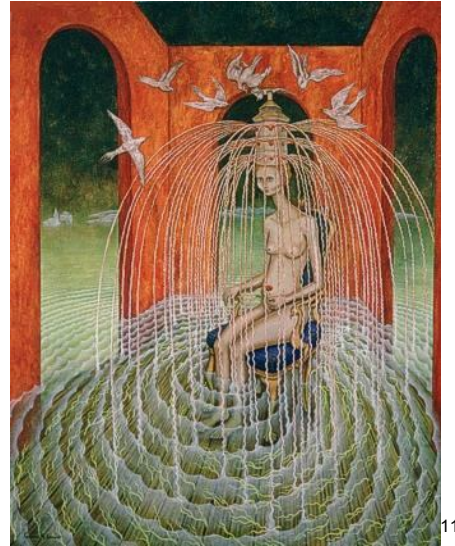
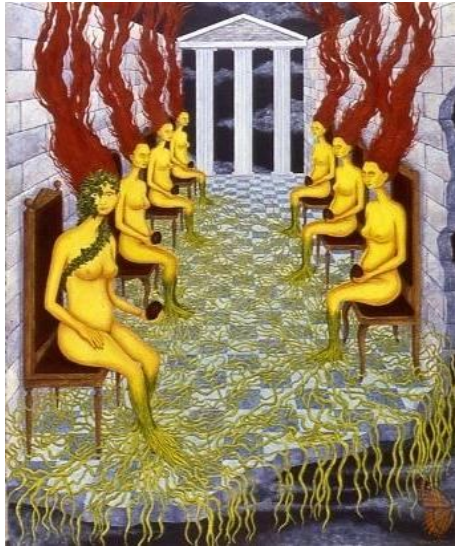
10



O símbolo é, em Blake, o meio de dizer a visão interior em oposição à racionalidade, daí, os pintores surrealistas, mestres das imagens do pensamento, dele fazerem uma leitura obrigatória. Se os surrealistas são os senhores do sonho, Blake é o entre-sonhos, conluio de verbo e imagem, visão e memória, onde a vida urge e o homem pulsa, liberto de grilhões.

⁹ "I Was in a Printing house in Hell, & saw the method in which knowledge is transmitted from generation to generation. In the first chamber was a Dragon-Man, clearing away the rubbish from a caves mouth; within, a number of Dragons were hollowing the cave. In the second chamber was a Viper folding round the rock & the cave, and others adorning it with gold, silver and precious stones. In the third chamber was an Eagle with wings and feathers of air, he caused the inside of the cave to be infinite, around were numbers of Eagle like men, who built palaces in the immense cliffs. In the fourth chamber were Lions of flaming fire raging around & melting the metals into living fluids. In the fifth chamber were Unnam'd forms, which cast the metals into the expanse. There were receiv'd by Men who occupied the sixth chamber, and took the forms of books & were arranged in libraries. William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 15. 1790, in **William Blake Sete Livros Iluminados**. Op. cit., pp. 23 e 24

¹⁰ René Magritte. *O falso espelho*, 1928. Black rejeita o olho como espelho. *See through the eye* é, num mesmo tempo, ver para além do eu e para dentro deste, numa desmultiplicação.

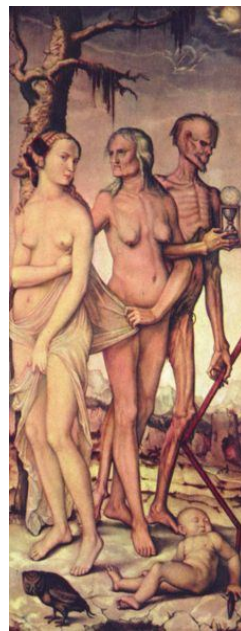


Define-se o mito como uma narrativa de acontecimentos que sintetizam o mundo, uma primeira atribuição de sentido, sobre a qual a afectividade e a imaginação actuam, não pretendendo explicar a realidade, mas acomodar o homem ao seu mundo. O seu verdadeiro objecto não são nem os deuses nem os ancestrais, nem fazer a História das nações, mas sim ordenar a própria fundação do universo, sendo a sua função primordial transmitir valores universais, arquétipos de ritos iniciais.

Enquanto realidade cultural, conta uma história sagrada, relato de um acontecimento que teve lugar no tempo dos começos e uma realidade que passou a existir, seja ela o cosmos, uma espécie vegetal ou o comportamento humano, revelando e descrevendo as eclosões do sagrado ou sobrenatural que deram origem ao que o mundo hoje é.

As origens, o comportamento ético e o destino último da humanidade são a essência do mito. E nele o homem se revê, e à sua luz se conduz distinguindo o bem do mal, a coragem da cobardia, o belo do horrível.

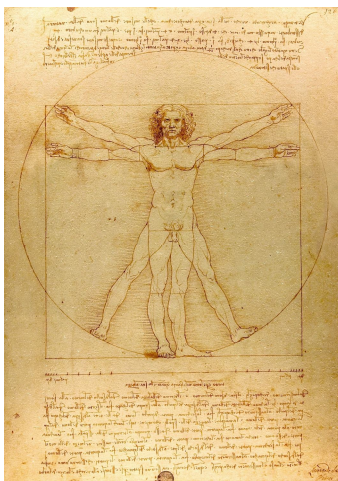
¹¹ Imagens Karel Carras. 1 - *A sétima irmã*, 1992; 2 – *Dilúvio*, 2001



12

O *Livro da Sabedoria* recordava que o mundo foi criado por Deus segundo número, peso e medida, isto é, segundo critérios de perfeição matemática. A errada disposição das partes seria desarmonia e insulto ao olhar - conforme Santo Agostinho -, embora o erro faça parte da ordem geral. Da proporção, correspondência entre as medidas das partes de uma obra total, tendo como referência um ponto ou elemento, resultam os princípios de simetria.

13



É assim que, embora a música tivesse um papel ambíguo, porque estimulava paixões e podia provocar o desequilíbrio, a estética pitagórica faz dela o lugar onde se realizam as regras matemáticas da proporção e harmonia, logo o ideal. Segundo este modelo de ideais de proporção, considerados essenciais para o desenho arquitetural, assim sendo com os edifícios *perfeitos*, Marcus Vitruvius Pollio, século I a.C., autor de *De Architectura*, definiu as regras que sustentam a arquitetura clássica, estando a simetria, uma constante nos templos antigos, igualmente presente no corpo humano - a relação entre os membros denota essa harmonia natural simétrica. Na senda de Vitruvius, o homem ideal de *Leonardo da Vinci* baseia-se nesta concepção da forma do homem, inscrita num círculo dentro de um quadrado, regra de proporções ideais equacionada segundo formas matemáticas e geométricas¹⁴. Proporção como sinónimo de apuro e beleza.

¹² Imagens, Hans Baldung Grien 1 - *As Três Graças*, 1540-43; 2 - *A Morte e as Idades do Homem*, 1540

¹³ Leonardo da Vinci. *Homem de Vitruvius*, c.1487

Sendo que a *Kalokagathia* era o ideal grego da perfeição¹⁵, união de *kalos* – belo - e *agathos* – bom -, e tudo quanto fugisse a este ideal dos Antigos se afastava da ideia do belo, a imagem que nos chega do mundo helénico é feita através das idealizações do ser humano, perfeição que inspirava a estatuária, e cujas representações de Afrodite e Apolo bem reportam a beleza idealizada. A arte, vendo nos deuses o modelo da beleza suprema.

Para Platão, a realidade era o mundo das Ideias, sendo o mundo material sombra e imitação destas, e a realidade mera imitação inábil da perfeição desse mundo. Deste modo, por comparação, a mulher, confrontada com as deusas, torna-se feia¹⁶, porém, nada é belo quando comparado com a mulher.

A cultura grega privilegiava a beleza, mas não considerava que o mundo fosse necessariamente belo, já para os cristãos, todo o universo é belo porquanto é obra divina. Com o intuito de demonstrar a falsidade da mitologia grega, a filosofia cristã aponta quanto os pulcros e estéticos deuses olímpicos operam monstruosidades e desapiedados actos. Na verdade, a mitologia clássica narra erros e descreve horrores¹⁷. A religião grega, assim como o hinduísmo¹⁸, eram dotadas de panteões cujos primeiros procriadores praticavam incesto, infanticídio, parricídio, zoofilia, os crimes mais horrendos. E cultos, como o de Dionísio, assinalado por grupos de mulheres tidas como lascivas que, embriagadas, dançavam em êxtase praticando livremente sexo e violência - desafiadores da patriarcal sociedade grega que, votando a mulher ao lar, não podia aceitar semelhantes liberdades e orgias, conforme a tragédia de Eurípedes retrata - traziam figuras do feminino que se afastam do modelo do belo atribuído à mulher.

¹⁴ *De Re Aedificatoria*, 1452 [publicado em Florença em 1485], de Leon Battista Alberti (1404-1519) debruça-se sobre as discrepâncias entre a natureza e o ideal. Deste modo, diz o autor que a natureza ao conceber homens pequenos, médios e maiores, mostra que os corpos não são sempre compostos de igual parte dos membros, porém, ainda que assim seja com o homem normal, este não importa como ideal. Cf. PERRY, Gill. *Gender, Class and Power in british art, architecture and design. Gender and Art*. New Haven & London. Yale University Press. 1999, p. 133

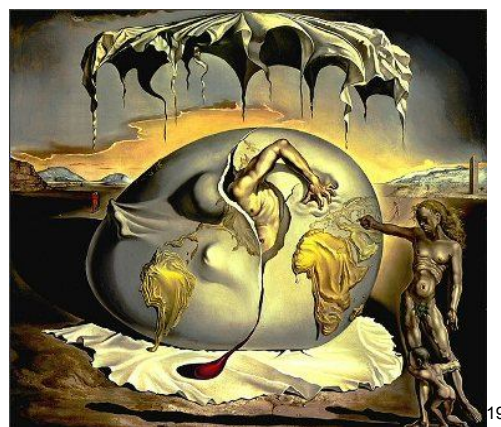
¹⁵ O cânone de Policlete (IV a.C) encarna as regras da proporção ideal. Vitruvio definiria as proporções (a face 1/10 do comprimento total do corpo, a cabeça 1/8, o tórax ¼) ver **Homem de Vitruvio**, de Leonardo daVinci

¹⁶ Ver diálogo entre Sócrates e Hípias, in PLATÃO, **Hípias Maior**, IX-XI

¹⁷ É único o laço entre mãe e filho, ainda quando este é lancinante. A mitologia e tragédia gregas dão, porém, conta de histórias terríveis de mães, como Medeia ou Procne, que matam os filhos; outras que quebram a ordem do casamento e da cidade, como Clitemnestre ou Agave, ou que cometem incesto, como Gaia e Jocasta. Também Saturno, Tântalo, Agamémnon, Atreu, todos estes sacrificam os seus filhos, assim como Édipo comete incesto e parricídio. O próprio Zeus fez desaparecer o seu progenitor, que pensava tê-lo engolido à nascença, quando Gaia, sua mãe, substituíra Zeus por uma pedra e o pai o engoliu sem hesitar.

¹⁸ Tudo parece indicar que os gregos conheciam os êxtases divinos praticados na Índia. Enquanto os hindus faziam jorrar do deus Xiva jactos de esperma a ferver que fecundavam as águas do Ganges - assim nascendo Dionísio, criança divina - em analogia, os gregos fizeram jorrar do seio de Hera, esposa de Zeus, um jacto de leite morno, criando a Via Láctea, caminho de estrelas que atravessa as noites de Verão, e as estrelas se associaram a entidades femininas.

do Olimpo grego, genealogia dos deuses



19

Retirou-se a alma do mundo com todas as suas potências, para mais profundo santuário, para mais elevada sede do espírito – para aí reinar até romper o diurno esplendor do mundo. Não mais a Luz foi morada dos deuses ou indício celeste – sobre si lançaram o véu da Noite. A Noite era o poderoso seio das revelações – e a ele regressaram os deuses – nele se deixaram adormecer, para se lançarem em novas e magníficas formas, sobre o mundo transmudado.

Novalis, *Os Hinos à Noite*, 1998

Na origem das origens era o Caos. E o Caos consistia num vazio, que não se confunde com o Nada, pois que o Nada nunca existiu, ao contrário do Caos, o qual só se relacionava com o vazio porque era indescritível, inexplicável e não organizado.

Ocupado por duas espécies de trevas que, em determinada situação, se separaram, transformando-se respectivamente na *Noite* e na *Obscuridade dos Infernos*: o elemento superior e o inferior - o equivalente ao Bem e ao Mal, segundo outras interpretações e outras mitologias.

Nix, a Noite, transformando-se numa esfera imensa, explodindo, divide-se em duas metades, como um ovo que se quebra, daí nascendo o Amor, *Eros*, e dando as duas metades dessa espécie de ovo origem ao Céu, *Úrano*, e à Terra, *Gaia*²⁰.

21



¹⁹ Imagens Salvador Dalí. *Nascimento do Homem Novo*, 1943

²⁰ Ver [da Grande-Mãe, Gaia, deusa primordial](#)

²¹ Zadernack. *Fraude*, 1991



22



Nix, a noite, **Gaia**, a Terra, e **Hemera**²³, o dia, as **Deusas Primordiais**, foram as divindades primeiras surgidas do Caos. Com Úrano, **Gaia** gerou os doze **Titãs**²⁴ - Titãs e Titânides -, os três **Ciclopes** - gigantes imortais com um só olho no meio da testa, que forjavam os raios de Zeus - e os três **Hecatônquiros** – gigantes de cem braços e cinquenta cabeças ausentes de mãos.

Eram seis as **Titânides**, **Febe**, a brilhante, a mais bela, a da coroa de ouro ligada à Lua cheia, e que partilhava o Oráculo de Delfos com sua mãe e sua irmã **Témis**; **Mnemosine**, personificando a memória; **Reia**, rainha dos deuses junto de Cronos; **Témis**, dona da ordem divina e das leis²⁵; **Tétis**, a deusa do mar; e **Teia**, deusa do olhar.

Desta primeira geração, fazem parte, ainda, as filhas de **Nix**, as **Eríneas**, as **Moiras** e **Nêmesis**²⁶, divindade da ética; **Hemera**, deidade do dia, a primeira deusa a representar o Sol, gerou **Talassa**, **Tristeza**, **Cólera**, **Mentira**, atribuindo-lhe, alguns autores, outros filhos como **Témis**, **Dione** ou mesmo as **Eríneas**.

²² William-Adolphe Bouguereau. *Nix - Noite*, 1883; 2 - *Gaia* in Ara Pacis, templo a Augusto, séc. IX a.C.; 3 - William-Adolphe Bouguereau. *Hemera - Dia*, 1881

²³ Outras tradições dizem-na mãe de Gaia e Úrano, embora Hesíodo apontasse Gaia como deusa primeira, elemento primordial, a segunda divindade nascida após o Caos; outras ainda indicam-na como filha de Nix e Erebo, deus da escuridão. Hemera teria nascido junto das Hespérides, com as quais faria o séquito de Hélio.

²⁴ Os Titãs, dos quais o mais importante, *Oceano*, senhor das águas, não enquanto elemento geográfico do planeta mas energia originária de vida - enfrentaram Zeus e os deuses olímpicos oponentes na ascensão daquele ao poder.

²⁵ Témis, junto com Nemesis, foi criada pelas Moiras - Ver [das Entidades Femininas](#) -. De modo a protegê-la de Úrano, Gaia entregara Témis a Nix, que acabara de gerar Nemesis. Cansada de tantos filhos gerar, Nix entrega ambas, filha - Nemesis - e sobrinha - Témis - aos cuidados das deusas Moiras - Cloto, Laquéis e Atropo - suas filhas mais velhas, que lhes ensinariam a ordem cósmica e das coisas e as educaram para zelar pelo equilíbrio.

²⁶ Nêmesis é também referida como filha dos titãs Tétis e Oceano, ou, mais tardiamente, como de Témis e Zeus. Advogou pelo exército de Atenas em Maratona, contra os Persas. Combatia o excesso de felicidade humana que não podia ultrapassar a divina, segundo a concepção helénica de modo a não inverter a ordem. É assim que castiga Cresos, rei da Lídia, levando-o a um confronto contra os persas, que lhe levou ruína, finalizando com a sua riqueza e poder. É do mesmo modo que, a pedido das jovens desprezadas por Narciso, envia à Terra intenso calor, levando este a debruçar-se sobre o lago, vindo a morrer.



Titãs e Titânides geraram a segunda geração de Titãs. Filhas de *Febe*, **Astéria**, deusa estelar, ou ninfa, que deu origem à ilha grega Delfos. Deusa virgem, embora alguns autores a tenham como mãe de Hécate; e **Leto**, associada à Lua, deusa da noite clara, que provocou os ciúmes de Hera, quando Zeus por ela se apaixonou; de *Mnemosine*, as **Musas** nascidas da sua união com Zeus; de *Reia* com Cronos seu irmão, nasceram Posídon, Zeus, Hades, **Deméter** - uma das doze deusas do Olimpo,

deidade da agricultura, das colheitas e estações do ano -, **Hera** - deusa do matrimônio, não do ponto de vista sexual ou da maternidade mas do princípio da união -, e **Héstia**, a deusa da família, assim lhe sendo atribuída a veneração em todos os lares, jurando virgindade não teve descendência; de *Témis*, dona da ordem divina e das Leis, nasceram as **Horas**²⁸ - Eumônia, Dike e Eirine -, concebidas com Zeus, de quem era segunda esposa, e **Astreia**, a deusa virgem, empregando a justiça.

Da união de *Tétis*, deusa do mar com Oceano, seu irmão, nasceriam as três mil **Oceânides**²⁹ e três mil rios. Da união de *Teia* com Hiperion, seu irmão, nasceu **Selene**, a deusa Lua, e **Eos**, a deusa Aurora. Da união de *Nemésis*, transformada em gansa, com Zeus, este em cisne, resulta um ovo do qual nasceram **Helena de Esparta** e Polux.



31



Desta geração, de *Astéria*, nasceu **Hécate**, guardiã dos caminhos; da união de *Leto* com Zeus nasceram os gémeos Apolo e **Artemisa**, deusa virgem da caça e fertilidade; de *Deméter* nasceu **Perséfone**, mito associado às estações e renascer da natureza; de *Hera* nasceu **Hebe**, deusa da juventude, dançava com as Musas e as Horas ao som da lira de

²⁷ Giovanni Bellini e Ticiano. *A Festa dos Deuses*, 1514-1529 [National Gallery of Art] Washington. Da esquerda para a direita, *Sileno* – seguidor de Baco, *Baco* – deus do vinho, *Silvano* – antigo deus das florestas, *Mercúrio* – o mensageiro dos deuses, *Júpiter* - o rei dos deuses, *Perséfone*, *Pã*, *Neptuno* - deus do mar, *Ceres* - deusa do grão de cereais, *Apolo* - deus do sol e das artes, *Priapus*, - deus da virilidade, *Lotis* - uma das náíades.

²⁸ Ver [das Entidades Femininas](#)

²⁹ Ver das ninfas

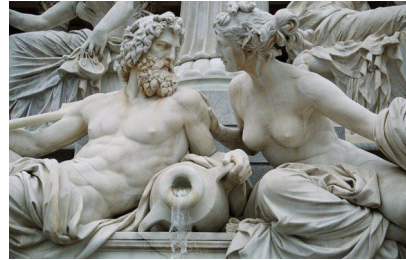
³⁰ Bernaert de Rijckere. *Festim dos deuses*, séc. XVI

³¹ Luca Giordano. *Rapto de Perséfone*, 1884-6

Apolo, vindo a casar com Hércules quando este é admitido entre as divindades após a morte, e **Selene**, a Lua, que se apaixonou pelo mortal Endymion de quem teve cinquenta filhas.

Os deuses. Viviam no Monte Olimpo, em nobres palácios, bebiam o néctar e comiam a ambrósia, alimentos divinos, entretinham-se com a lira de Apolo, o canto das Musas e a dança das Cárites.

32



A lista mais recorrente dos principais deuses olímpicos, inclui, **Hera**, esposa de Zeus, protectora do casamento; **Afrodite**, deusa do amor e da beleza; **Atena**, deusa da guerra, da justiça e sabedoria; **Artemisa**, deusa da Lua e da caça; e os deuses masculinos, **Zeus**, deus dos deuses, senhor do Olimpo, do Céu e da Terra; **Poseidon**, deus dos oceanos e mares; **Hades**, deus do mundo dos mortos; **Apolo**, deus do Sol, das artes e profecias; **Ares**, deus da guerra; **Hefesto**, deus do fogo; **Hermes**, mensageiro de Zeus, protector dos comerciantes; e **Dionísio**, deus do vinho, da festa e do teatro.

A par dos deuses de grandes poderes, aos quais erigiam templos, existiam outros menores, como **Deméter**, deusa da agricultura; **Héstia**, deusa do fogo e da família; **Eros**, deus do amor; **Eolo**, deus dos ventos; e **Hércules**, aceite entre os deuses após a morte. Completando o mundo dos deuses, subsistiam Heróis ou Semi-deuses, Ventos, Centauros, Ctónicos, Ciclopes, Dragões, Erínias, Gigantes, Górgonas, Hecatônquiros, Harpias, Musas, Moiras, Ninfas, outras entidades relacionadas com lugares particulares alguns próprios de certas localidades, e mortais ou humanos.

34



Embora Zeus haja sido casado, em primeiras núpcias com Métis, de cuja união nasceu Atena, deusa da guerra, na senda da grande união na



mística tradição judaica da *Kabbalah*, é o casamento de Hera e Zeus que se apresenta como arquétipo da união cósmica e da vida, articulando o princípio feminino e masculino, geradores do universo e regeneradores, subjacente aos rituais dedicados à união da Terra e do Céu.

³² Fonte frente ao Parlamento de Viena [detalhe]

³³ Andre Monsiau. *The Olympians Gods*

³⁴ Annibal Carracci. *Júpiter e Juno*, fresco O Amor dos Deuses, 1597-1605, Palazzo Farnese, Roma [detalhe]

afrodite/vénus, inflexões do feminino



35

O mito mais recorrente nas artes é Afrodite. Pela sua alegria e culto do amor, presidia a uma religiosidade matriarcal, estando presente nas festas afrodisíacas, celebradas particularmente em Atenas e Corinto, mas estendendo-se a toda a Grécia, através de sacerdotisas, prostitutas sagradas suas representantes, que protegiam marinheiros e artesãos.

36



Segundo o mito teogónico mais recorrente, Afrodite, filha de *Urano*, pai dos titãs, nasceu aquando da castração de *Úrano* por seu filho *Cronos*, que lançando os seus órgãos genitais ao mar, este, fervendo e espumando, fecundou *Talassa*, deusa primordial³⁷. Da espuma do mar, *aphros*, nasceu *Afrodite*, levada nas ondas até Chipre, estendendo-se o seu culto a Esparta, Corinto e Atenas. Era tal a sua beleza que gerava paixões e causava discórdias, os deuses - que esta desprezava - por ela pelejando em briga pelos seus favores. Irado pela sua sedução,

Zeus casa-a com *Hefesto*, união que parecia brindada pelo amor, mas, que Afrodite trai sucessivamente de modo a despertar a atenção de seu esposo. É este quem a cobre de jóias e lhe oferece o mágico cinto que mais tornou irresistíveis os seus encantos.



38

³⁵ As duas versões de Vénus, de Tiziano, *Venus de Urbino*, c. 1538 e de Hendrick Van der Broeck. *Venus e Cupido*, séc. XVI, mostram diferentes abordagens, a segunda, Vénus com Cupido, de asas negras, mais teatral e sexual.

³⁶ Pintura Mural Villa Franesina

³⁷ Homero subscreve uma outra versão, onde *Afrodite* seria filha de Zeus e Dione (esta sim, dada como filha de Urano e Talassa).

³⁸ Imagens, 1 - *Venus Anadyomenes*, Pompeia, templo de Vénus, 79d.C.. Este fresco é tido como cópia romana do retrato de Campaspe, amante de Alexandre, O Grande.; 2 - Alexandre Cabanel. *Nascimento de Vénus*, 1863



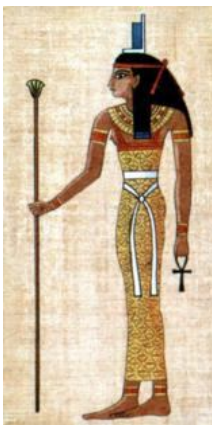
39

Tornada **Vénus** quando adoptada pelos romanos, a iconografia da grega Afrodite, mantém analogias com as deusas acádia *Ishtar*, a fenícia *Astarte*, a egípcia *Ísis*, a suméria *Inanna*, a etrusca *Turan* e a nórdica *Freya*.



Ishtar⁴⁰ é a deusa dos acádios⁴¹. Mais tarde, surge como *Easter* na mitologia nórdica, deusa da fertilidade e primavera. Era irmã de Shamash e filha do deus lua Sin. Representada pelo planeta Vénus. Enquanto deusa da fertilidade a ela se associam alguns rituais sexuais - no equinócio da Primavera usavam pintar e decorar ovos, símbolo da fertilidade, que escondiam em tocas nos campos, ritual que hoje se cumpre na Páscoa católica, mas cuja origem não é cristã.

Astarte, a mais importante deusa do panteão fenício, é senhora da Lua, fertilidade, sexualidade e da guerra, também adorada em *Sídon* - a mais importante e talvez também mais antiga cidade fenícia -, *Tiro* - em cujos armazéns se reunia o comércio de todo o mundo -, e *Geba*⁴² - a que os gregos viriam a chamar *Biblos*, talvez porque era através de Gebal que o *Byblos*, papiro egípcio, era importado. A ela se faziam rituais nos equinócios primaveris, celebrações à fertilidade e sexualidade.



Ísis - filha do deus da terra, *Geb*, e da deusa do céu, *Nut*, mulher de *Osiris* - deusa egípcia do amor e da magia, deusa-mãe do Egito, cujas terras governava. Reverenciada pela sua sabedoria e beleza.

³⁹ Imagens, 1 - Paul Delvaux. *Nascimento de Vénus*, 1947; 2 - Sandro Botticelli. *Nascimento de Vénus*, 1483

⁴⁰ Existem ainda os portões de Ishtar, que de Babilónia foram para o Museu de Berlim, existindo uma réplica no Iraque.

⁴¹ Acádi, também conhecida como Ágade, região e cidade na parte superior da baixa Mesopotâmia, na margem esquerda do Eufrates - actual Iraque, a 50 kms de Bagdad -, muito poderosa entre os séculos vinte e seis e vinte e dois antes de Cristo, antes da ascensão de Babilónia. Os seus habitantes eram nómadas oriundos do deserto da Síria, vindo a dominar as cidades sumérias cerca de 2 550 a.C. Os invasores acádios assimilaram a cultura suméria, ainda que, religiosamente, muito divergissem.

Lugal-Zage-Si, novo soberano de Uruk, unificou a maior parte das cidades-templos na ideia de criação de um império (cerca de 2 375 a.C.), tal vindo a ser concretizado por Sargão I (que sobe ao poder no século 23 a.C.), denominado *soberano dos quatro cantos da terra*, pois criou um império do Oriente Médio ao Mediterrâneo e Anatólia. Cf. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ac%C3%A1dia_\(Mesopot%C3%A2mia\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ac%C3%A1dia_(Mesopot%C3%A2mia)) sg. Enciclopédia Britânica.

⁴² Todas três hoje cidades do Líbano.



Inanna, deusa suméria - a civilização tida como a mais antiga da humanidade -, era filha de *Nanna*, deus Lua, e **Ningal**, deusa Lua, significando o seu nome *Deusa do Céu*. Segundo o seu mito, Inanna desceu, por vontade própria ao reino dos mortos, renascendo como deusa lunar, representada pelo planeta Vénus, estrela matutina ou vespertina. O seu carácter é multifacetado, aliando em si atributos de várias deidades. Pela sua associação a Vénus, é a deusa do amor e erotismo, sendo, enquanto estrela da noite, protectora das prostitutas, amparando do céu com o seu brilho na escuridão. Porque ascendeu do mundo dos mortos, é deusa do mundo subterrâneo, e porque renasceu como deusa lunar, é senhora dos mistérios da vida e morte, governados pela Lua. Elo entre a terra e o céu, Inanna era, também, uma deusa agrícola, senhora do crescimento das plantas e animais, associada à fertilidade humana. Por vezes, assume a figura de um leão, enquanto senhora das tempestades, conexão com Antum, o céu tido como feminino, porque as nuvens geram as chuvas. E as chuvas fertilizam os campos abençoando a terra. Mais tardiamente, Inanna surge também como deusa da guerra, associando os sumérios a guerra à *dança de Inanna*. Tinha o seu santuário em Uruk⁴³. Deriva nas deusas semitas da Mesopotâmia, *Ishtar*, e Canaã, *Asterot* e *Anat*.



44

Dos relacionamentos de Afrodite nascem vários frutos, *Eros* com *Hefesto*; *Hermafrodito*, com *Hermes*; *Fobos*, *Deimos* e *Harmonia*, com *Ares*; *Anteros*, com *Ares* ou *Adónis*⁴⁵; *Himeneu*, com *Apolo*; *Priapo*, com *Dionísio*; e *Eneias*, com o mortal *Anquises*, todos eles dizendo da paixão humana. Apenas após a mudança para uma cultura patriarcal, Afrodite, numa distorção das suas sensualidade e sexualidade, passa a ser considerada uma deusa frívola e promíscua, estigmatizada por ser a exclusão, tentadora, condenada na sua liberdade sexual.

⁴³ Cidade suméria, posterior Babilónia, hoje a 225 kms de Bagdad

⁴⁴ Imagens, 1 - Luca Cambiaso. *Vénus e Cupido*, 1531; 2 - Lucas Cranach, o Velho. *Vénus e Cupido*, c.1531; 3 - Luca Cambiaso. *Vénus e Cupido*, 1570

⁴⁵ *Adónis* dividia a sua paixão entre *Afrodite* e *Perséfone*, rivalizando estas na sua beleza.

INFERÊNCIAS



Homens e deuses vivem no mesmo prédio, e por vezes encontram-se na escada.

Jean Cocteau

Porque se refere a realidades, o mito é uma história sagrada mas também autêntica. O mito cosmogónico - da origem do mundo - é verdadeiro, e a existência do mundo está aí para o provar. O mito da origem da morte também é exacto, e a mortalidade do homem atesta a sua veracidade. Novos mitos se foram, e vêm, impondo ao longo dos tempos. Uns históricos, por vezes com uma aura de misterioso, referindo-se a batalhas e feitos gloriosos, relatam situações que inspiraram heroísmos - Padeira de Aljubarrota, Joana d'Arc... -, sendo muitas personagens das artes e do imaginário popular baseadas nestes heróis. E figuras há que transcendem a sua dimensão de individual ou nacional tornando-se mitos humanos - assim D. Sebastião representando o homem que aspira à sua transcendência através da aventura e do risco.

Igual acontece com os mitos políticos - Mao, Marx, Che. Embora alguns tenham sido duramente perseguidos pelas minorias representantes do poder, os diferentes movimentos culturais - literários, artísticos - inspiraram atitudes heróicas ou serviram de pano de fundo para manifestos populares, cujos líderes foram considerados heróis pelo povo.

Semelhante fenómeno na devoção popular, por sua vez, inclui pessoas que o povo canonizou sem o auspício do Vaticano. Gente que, em vida, favoreceu pobres e necessitados foi envolvida pelo povo num manto carismático e gerou devoções. Estas devoções - míticas ou religiosas - projectam-se de tal modo no imaginário social que saem do círculo de devotos, e os poetas lhes dedicam poemas e os escritores romances, e se adaptam as suas vidas ao teatro, cinema e novela ou se imortalizam em versos populares frequentemente recitados.

A estas se acrescentam aquelas cujas mortes prematuras os consolidam enquanto mitos culturais - Marilyn Monroe, Elvis Presley, James Dean, Princesa Diana, ou, mais recentemente, Michael Jackson. São actores de cinema, músicos, cantores, jogadores de futebol e afins. Não fizeram nada de extraordinário, tornaram-se famosos obrando o imaginário de gerações e destacando-se pelo mediatismo, assim o factor trágico, componente do mito de

⁴⁶ Miguel Angelo. *Criação do Mundo*, Capela Sistina, Vaticano

ontem, continuando presente, através da morte, no mito moderno, sendo que essa morte ou trágico reforça a representação do mito, e deste guardamos o memorável.

E, ainda, os mitos de amor. Os pares da literatura romântica, uns históricos, outros de ficção - tais que Pedro e Inês, Simão e Teresa, Romeu e Julieta, Abelardo e Eloísa, Tristão e Isolda, Cleópatra e Marco António, Paris e Helena, Dido e Eneias, Ulisses e Penélope, Orpheu e Eurídice, e, porque não, Pierrot e Colombina, Carochinha e João Ratão.

Se falamos de mitos, falamos também de heróis, e os primeiros heróis com que nos deparamos no nosso crescimento são os de contos infantis. Os contos de fadas são histórias com motivos mitológicos, construídas especialmente para crianças, onde desfilam meninas que se transformam em mulherzinhas, como Capuchinho Vermelho, Branca de Neve ou Bela Adormecida, meninas-princesas, sem nome, porque representantes de um todo.

Ao invés das histórias dos irmãos Grimm - que privilegiavam as heroínas femininas -, as histórias de banda desenhada, do cinema e de outros média, mostram quanto a cultura de massas popularizou a figura do super-herói masculino, realização máxima do mito do herói. Fruto da invenção humana, da fantasia e da ficção, *Super-Homem*, *Batman*, *Homem-Aranha*, *Capitão América*, *X-Man*, indivíduos dotados de atributos físicos extraordinários, escondendo super poderes sobre máscaras que lhes ocultam a identidade, são protagonistas do bem, que conquistam a simpatia e admiração dos jovens. Por sua vez, as super-heroínas, surgem inevitavelmente associadas à atracção, enquanto mulheres bonitas e objectos de desejo.

Todos os povos têm necessidade dos mitos pois que lhes constroem o imaginário e a cultura. Quando os arquivos históricos não existem, porque não existiu a escrita para os criar, é através da tradição oral que todo o seu passado é transmitido. Aí, ecoam mitos muito associados às lendas, uma arte de narrar ainda hoje prática constante no continente africano.

É a mitologia grega, posteriormente adoptada pelos romanos, uma das que mais interesse universal desperta, um panteão de deuses e deusas, que os helénicos cultivavam e associavam a específicos aspectos da vida. Antigos textos e peças artísticas permitem-nos hoje inferir da sua importância, suas lendas e histórias.

Eram os primeiros habitantes da Península balcânica povos agricultores, dirigindo as suas crenças a espíritos da natureza, divindades agrícolas que, tomando formas humanas, se diluíram, ou fundiram. Um vasto panteão guerreiro e heróico disseminado pelas tribos invasoras, vindo a originar o magnífico Olimpo grego.

Presente desde o início dos tempos, com as três deusas, Terra, Nix, Hemera, o feminino e seus distintivos estende-se por toda a descendência, aliado a poderes, feitos ou influências. Tellus, Nix e Hemera dominam a vida e a natureza, gerindo os dias e as noites. Gaia/Tellus, a personificação do antigo poder matriarcal das antigas culturas indo-europeias, é a Grande-Mãe que dá e tira, que nutre mas devora os próprios filhos após a sua morte, a força elementar que dá sustento e possibilita a ordem do mundo. Por sua vez, a Noite/Nix, mãe também dos sonhos

e dos gémeos *Thanatos*, morte, e *Hypnos*, sono, remete para o espaço da Lua, do oculto e misterioso, tempo do feminino. Lugar para a emergência de todos os medos, a noite, profunda, negra, fez-se para esconder tesouros, noite que hoje quase não existe nas nossas vidas, pois que se ausentou das cidades.

No início, eram pois doze as entidades do Olimpo, seis femininas e seis masculinas, vindo *Héstia*, deusa do lar, a ser substituída por *Dionísio*, deus do vinho. O Olimpo, lugar de sumptuosos palácios e festins ao som da lira de Apolo, canto das musas e dança das Cárites, presidido por Zeus, deus dos deuses, grande senhor do Olimpo, pai de profícua prole, era conduzido por este e por Hera.

Apresentam-se as deusas como geradoras de vida, ou esta destruindo, figuras de fertilidade, amor, lei, justiça, poder ou guerra. Sendo Zeus o senhor do reino superior, *Hera*, protectora das mulheres e do feminino em geral, segundo a tradição lunar, cíclica, da ordem total, ocorre como a soberana do reino inferior, a Terra, matriarcal, domínio do feminino onde Zeus pouco podia, e nele Hera regia torneios, onde as mulheres participavam sendo tão capazes quanto os homens. O primeiro templo, que se conhece a ela dedicado situava-se em Olímpia, anterior ao ano 1000 a.C., sendo mais antigo que o templo de Zeus, tudo indicando que Hera pertenceria a uma ordem anterior ao domínio deste. Poderosa, é a partir de Homero que Hera passa a ser tida como ciumenta e caprichosa, imperfeições que Hesíodo igualmente lhe aponta.

Mnemosine, a poderosa memória, mãe das Musas, deu origem a essa prole patrocinadora das artes e favorecedora da beleza do corpo e espírito, interveniente na História - *Clio*; na poesia heróica, épica, na eloquência e Filosofia - *Calíope*; na poesia sagrada e mímica - *Polímnia*; na poesia lírica e na música - *Euterpe*; na poesia romântica - *Erato*; no canto e dança - *Terpsícore*, esta também mãe das sereias; na tragédia e na comédia - *Melpomene* e *Tália*; e na astronomia e geometria - *Urânia*.

Enquanto guardiãs, **Héstia/Vesta**, a deusa da família, era venerada com respeito por deuses e humanos, pela família e autoridades. A ela se faziam ofertas e sacrifícios e se alumiavam os lares. Imutável, garantia a perenidade da civilização. Representada como uma jovem donzela de túnica e véu, o seu atributo é o fogo da lareira. Não foi tida como musa inspiradora, dada a ausência de sensualidade e simplicidade. **Hécate**, a tríplice deusa lunar, surge como guardiã dos caminhos. Associa-se a **Selene/Luna**, a deusa Lua e é tida como uma projecção de **Artemisa/Diana**⁴⁷. A estas três, se atribuem poderes lunares, associados ao mistério e oculto, e também à beleza, bem como a **Febe**, tida como uma deusa misteriosa e de segredos - mas também de sabedoria pois que dividia o Oráculo de Delfos.

A natureza apresenta-se em várias deusas como símbolo de fecundidade, fertilidade, renascer. Assim Artemisa, pois que a ela se associam também a caça e a fertilidade; **Deméter/Ceres**⁴⁸,

⁴⁷ O seu templo mais importante, em Efeso, várias vezes reconstruído durante a Antiguidade, era tido como uma das Sete Maravilhas do Mundo.

⁴⁸ Em sua honra celebravam-se as *Tesmosforias*, festas celebradas principalmente por mulheres, e, em Roma, o seu festival, *Cerélia*, festejava-se na Primavera.

senhora das colheitas e do trigo, símbolo da civilização, que em luto pela perda de sua filha Perséfone, deixa morrer toda a natureza, secando as fontes e rios, fenecendo as plantas e assim não havendo alimento; **Perséfone/Proserpina**,⁴⁹ mito associado aos ciclos sazonais, a cujo culto se celebravam os mistérios de Eleusis, interpretando-a como símbolo de morte e ressurreição. As artes representam-na tendo como atributos a espiga, o narciso e o pássaro grou; numa mão uma foice e, na outra, espigas e papoilas, tendo na cabeça uma coroa como os mesmos, por vezes, sentada com tochas ou uma serpente; e ainda Afrodite, ainda que nesta a fecundidade se associe aos filhos gerados.

Luz e sombras remetem não apenas para vida e morte, mas para o bem e o mal, a rectidão. **Hemera**, apresenta-se como guardiã da fronteira entre a luz e as sombras, inferindo-se da justiça, assim em **Astreia**, protectora da humanidade, e, porque deusa virgem, símbolo da pureza e inocência; **Atena/Justitia**, deusa da justa guerra; **Témis**⁵⁰, cujos atributos são a balança e a cornucópia, gere a ordem divina e as Leis. A partir do século XVI, surge de olhos vendados, representação vinda dos artistas germânicos, igualmente remetendo para a imparcialidade da justiça; e **Nemésis**⁵¹, porque deusa da ética, figurava no Olimpo a Justiça divina.

À semelhança de Témis, todas as filhas de Noite remetem para a justiça e a ordem. As Moiras - Cloto, Laquésis e Atropo - filhas mais velhas, defendiam a ordem cósmica e das coisas, zelando pelo equilíbrio; e as Eríneas/Fúrias - Alecto, Tisífone e Megera - ainda que deusas implacáveis exerciam a Justiça junto dos mortais.

A distintiva lunar, a sabedoria, fecundidade, beleza, sexualidade e erotismo surgem em estreita ponte. Témis, de grande beleza, apresentando como outro dos seus atributos recorrentes a mangerona, planta tida como lunar e conexões fertilizadoras, envolvendo o culto a ela prestado rituais de orgia; Nemésis, representada em forma alada; Perséfone, semente de irresistível atracção; Tétis, deusa do mar, remetendo para as águas fecundas, representada como uma jovem sábia que se passeia numa concha de marfim puxada por cavalos brancos; Eos, a deusa Aurora, a bela deusa grega do amanhecer, de carácter volúvel e efémeros amores; e Hebe, enquanto deusa da juventude, gozando dessa perpetuidade; competem em beleza com Afrodite. **Afrodite/Vénus**, de numerosos romances e ligações amorosas, geradora de amor, beleza, erotismo, sensualidade e sexualidade, amada por deuses e mortais, o expoente da deusa criativa, princípio de nova vida.

⁴⁹ Perséfone, filha de Demeter com Zeus, por ela se apaixonou Hades deus dos Infernos, raptando-a. Do acordo entre Hades, Zeus e Demeter, fica decidido que Perséfone passaria 8 meses no ano com sua mãe, e os restantes quanto com Hades. É neste período que se faz o Inverno, entrando a natureza em luto qual a tristeza de Demeter, ciclo que, repetindo-se deu origem às estações do ano. e ao renascer.

⁵⁰ Atribuíam-lhe a particularidade de falar com os humanos nos seus oráculos, Delfos - originalmente de Gaia que à filha Témis o passou, e depois a Febe e Apolo - e Delfos.

⁵¹ Usa-se o termo *nemésis* para designar o arqui-inimigo, um igual que nos pretende aniquilar, mas por nós nutre respeito e admiração. Entregues aos cuidados das deusas Moiras, *Témis*, filha de Gaia, e sua prima *Nemésis*, filha de Noite, possuem atributos e educação comuns.

Existiam os deuses para dar sentido às vidas dos mortais, que a eles prestavam culto e com os quais pretendiam entrar em contacto através de rituais. Deuses que enviavam sinais e cujas profecias oraculares se concretizavam, mas que não intervinham directamente nos assuntos humanos. A justiça, fazendo parte da ordem cósmica, regia os próprios deuses.

A antiga *polis*, cidade-estado grega - onde o sujeito se identificava religiosa e politicamente, cada indivíduo desempenhando o seu papel -, tendo a mitologia como parte vital da sua vida, mantinha uma relação primacial com os seus deuses, não ousando os cidadãos desacreditar ou duvidar de tais relatos. Procriar, combater e amá-los eram deveres para com a *polis*. Por sua vez, o Olimpo estava próximo da humanidade, porquanto os deuses, dotados de distinta personalidade e diversificados interesses, tinham comportamentos e atributos idênticos aos dos humanos - o aspecto físico, as reacções emocionais e procedimentos, pelo que é fácil estabelecer um paralelo. Eram, porém, imunes ao tempo e a doenças ou ferimentos, possuindo a capacidade de se tornarem invisíveis ou incorpóreos, de atravessarem o espaço em segundos e de usarem os humanos, falando através destes, sem que os mesmos se apercebessem. Ternos ou enfurecidos, caprichosos, e nem sempre de irrepreensíveis condutas, mostram, nos seus actos, que o conflito e hostilidade podem ser necessários e até construtivos. Aventuras louvadas nos poemas de Hesíodo e Homero - que reestruturou o universo das deidades ao demarcar deuses de heróis -, vindo esta mitologia a alterar-se com a evolução cultural do povo.

O culto dos mistérios de Elêusis - culto às deusas agrícolas Deméter e Perséfone – Ceres e Proserpina romanas -, cidade próxima de Atenas, cujos ritos estavam envoltos em secretismo, envolvendo a evocação dionisíaca - a Dionísio ou Baco, seu sucessor romano -, envolviam preparativos iniciados em Atenas, seguindo os iniciados *mystai* as pegadas de Deméter, vivendo o sofrimento num jejum que levava à exaustão e êxtases de desorientação, não visava uma aprendizagem mas um encontro com o seu *eu*⁵², a vivência de uma experiência transformadora, concedendo vislumbres de beatitude similares aos divinos, procurando colmatar a incompletude da Era Axial⁵³.

A crença oracular viria a ser questionada ao pretender explicar o universo desprendido do legado da tradição. A filosofia nascendo da dúvida. Porém, ainda quando o século VI denuncia sinais de um novo racionalismo, na verdade, os gregos continuavam a adorar os deuses segundo o modo secular.

Novos sistemas religiosos - racionalismo grego, taoísmo e confucionismo na China, budismo e hinduísmo na Índia, monoteísmo no Irão e Médio Oriente, partilhavam similares objectivos, assim contribuindo para a viragem na História.

⁵² Sg. ARMSTRONG, Karen. **Grandes Tradições Religiosas**. Lisboa. Círculo de Leitores, 2009, pp. 186-7

⁵³ Assim designada pelo filósofo alemão Karl Jaspers (1883-1969) e que se estendeu de 800 a 200 a.C., período crucial na História da Humanidade pois o indivíduo toma consciência da sua natureza e limitações da sua existência.

Segundo Tales, o primeiro filósofo do Ocidente⁵⁴, o universo seria feito de uma substância, eventualmente água – *Tudo é água e o mundo está cheio de deuses*, a única frase que dele nos chegou -, mar primordial, matéria-prima divina do cosmos, tida a água como elemento possível à vida, da qual todas as criaturas provinham. Já Anaximandro, discípulo deste, procurava explicar o mundo falando pela primeira vez de um deus único, força metafísica que geria os ciclos de vida e morte, dia e noite, estações do ano, revelando os primeiros passos do racionalismo. A filosofia ceifando os deuses e o seu panteão.

A par dos filósofos de Mileto, responsáveis pelo futuro racionalismo ocidental, outra filosofia emergia, em simultâneo na Índia, a *samkhya* - atribuída ao filósofo Kapila -, que remetia para a reflexão e discussão, vindo a dominar o pensamento dessas escolas filosóficas. Á imagem da escola de Mileto, procurava analisar o cosmos descrevendo um processo evolutivo, diferenciando-se dos primeiros porquanto era uma filosofia ateuísta assentando a realidade suprema na pessoa, *purusha* – a busca do verdadeiro *eu* -, que se confundia com a natureza, também para estes tida como feminina.

A mitologia grega, influenciada pelos mitos dos povos orientais da Ásia Menor, e adoptada pelo Império Romano que, carente de deuses próprios, às tradições etruscas acrescentaria as influências helenísticas, e as racionalizaria, evoluía, para tal muito havendo contribuindo as teorias hermenêuticas - estóica, epicurista e evemerista - empenhadas na interpretação e procura de um fundamento histórico. A primeira procurando explicar deuses e heróis como fenómenos físicos, a segunda diligenciando expulsar o temor supersticioso que dos deuses advinha, a terceira considerando os heróis personagens humanas que, pelos seus feitos, se haviam distinguido transformando-se o reconhecimento em culto. A arqueologia viria a atestar outros paralelismos quanto a divindades mediterrânicas e nórdicas, tornando, por vezes, muito difícil distinguir umas entidades de outras.

Paracelso defendia “*o que obedece à razão, opõe-se ao espírito*”. A memória do homem moderno tem raízes ancestrais no universo imagético. Los, o profeta da imaginação. Los e Mnemosine, imaginação e memória, uma e outra tornam as alegorias presentes nos artistas, mostrando que o Cristianismo não alcançou o esquecimento dos mitos.

Tidos, por longos séculos, como embuste - leitura que o Cristianismo difundiu da mitologia grega -, as lendas e o obscuro influenciaram pintores, músicos, poetas, dramaturgos ou novelistas, sendo importante fonte de inspiração influenciada, por vezes, pela linguagem da literatura alquímica, modo de expressão enigmático, mas contudo rico pelas alegorias, homofonias e jogos de palavras, que remetem para um sistema caótico de referências e uma rede de códigos e símbolos que nos mostram poder o aparente esconder um significado distinto.

O Renascimento levantou o véu sobre a antiguidade clássica, vindo setecentos - com o interesse crescente por Homero - a acender a investigação mitológica. Com o Romantismo, o

⁵⁴ Note-se que Tales não deixou legado escrito, o seu pensamento foi registado por Aristóteles. Notabilizou-se por haver previsto um eclipse solar, em 593, não como acontecimento divino mas um fenómeno da natureza. Cf. Karen Armstrong, op. cit., p. 189

entusiasmo avultou, muito contribuindo os estudos filológicos oitocentistas⁵⁵, a vontade de fazer a história da religião, e o despertar arqueológico.

Todos os amantes da arte estão familiarizados com a imagem de Afrodite/Vénus, deusa do amor e da beleza, proliferando na pintura e na escultura - uma das obras mais importantes, produzida por Praxiteles de Cnidos, citada nas fontes, não foi, todavia, ainda encontrada pelos arqueólogos, sendo a concebida por Milo a mais afamada.

Sandro Boticelli, Tiziano, Luca Cambiaso, Lucas Cranach, Alexandre Cabanel, William Bourguereau deram vida a uma nova Vénus - crédulos ou não, mais ou menos persuadidos, a recorrência desta figura nas artes atesta não somente da sua importância na antiga sociedade grega, mas de quanto ela foi uma deusa poderosa e influente. *Leonardo da Vinci, Miguel Ângelo e Rafael* reproduziram os temas pagãos lado-a-lado com os cristãos; *Camões, Petrarca, Boccaccio, Dante, John Milton, Shakespeare, Racine, Goethe*, a poesia dos românticos - *Tennyson, Keats, Byron* - e a filosofia do idealismo alemão - *Hegel, Schelling* - bem como a literatura moderna - *Yeats, Joyce, Rimbaud, Breton, Marguerite Yourcenar, Cocteau, Joyce, Gide, Eugene O'Neill, Manuel Alegre ou Hélia Correia* - ou os libretos para *Händel, Mozart, Gluck, Richard Strauss, Offenbach*, fizeram perdurar os mitos.

Assim outros domínios como a fotografia, o bailado, o cinema, o teatro, inclusive a Banda Desenhada. Das mais antigas tribos, dos panteões neolíticos aos artistas contemporâneos, como Louise Bourgeois, Henry Morre e Andy Warhol, o fascínio por estas entidades percorre a História da Humanidade, sendo o número de imagens e esculturas infindo.

Todo um fascínio se fez, desde a Idade Média à Modernidade, que viria a considerar as teorias de arquétipos, inconsciente e sonhos. Outras teorias ponderam que as lendas mitológicas resultaram de relatos dos textos sagrados, havendo sido adulterados os factos reais - *Teoria Escritural* -; que todos os deuses e heróis foram seres humanos reais, sendo as lendas adições posteriores - *Teoria histórica* -; que os mitos antigos eram alegóricos e simbólicos - *Teoria Alegórica* -; que os primeiros objectos de adoração foram os elementos ar, fogo e água, pelo que as divindades primeiras eram personificações destes poderes da natureza - *Teoria Física*.

Orientada segundo valores patriarcais indo-europeus, a cultura ocidental, apenas com os movimentos femininos dos anos setenta, se voltaria a debruçar sobre estas entidades, apoiada pelas investigações históricas e arqueológicas⁵⁶, que indicam haverem estas divindades sido mais poderosas e veneradas que os próprios deuses masculinos.

⁵⁵ *Primitive Culture*, 1871, de Edward Burnett Tylor, apresentou-se-nos como o primeiro estudo sobre a origem e evolução da religião segundo o método comparativo de culturas diversificadas, vindo a influenciar, Joseph Campbell, Max Müller, Bronislaw Malinowski, Claude Lévi-Strauss, Sigmund Freud, Carl Jung. Para Freud, os mitos seriam uma expressão simbólica dos sentimentos e atitudes inconscientes de um povo, estando para a sociedade tal como os sonhos para a vida do indivíduo. E Jung, seu discípulo, defendia que seriam uma das manifestações dos arquétipos ou modelos que surgem do inconsciente colectivo da humanidade e que constituem a base da psique humana, permitindo a tomada de consciência sobre a vida instintiva e gerando padrões de comportamento que garantem a evolução psico-social.

⁵⁶ Como Marija Gimbutas, arqueóloga, e Merlin Stone, historiador de arte. GIMBUTAS, Marija. *The Goddesses and Gods of Old Europe*, 1974; STONE, Merlin. *When Gog Was a Woman*, 1976

Na Grécia antiga, as mulheres sabiam-se sob o domínio de certa deusa consoante as diferentes etapas da vida, e a estas faziam ofertas porque se sabiam atendidas - enquanto jovens Artemis guiava-as e as casadas honravam Hera. Novas abordagens viriam a estudar os comportamentos femininos da mulher moderna, à luz dos traços predominantes nesses arquétipos, em defesa de uma genética herança ancestral, deste modo, encetando um retorno espiritual, a interessar novas áreas como a teologia, psicologia e sociologia.

Nesta senda, Jean Bolen⁵⁷ divide as sete deusas gregas, em três categorias, as *Virgens*, as *Vulneráveis* e as *Alquímicas*.

As *Virgens*, tidas como intelectualmente curiosas, competitivas e procurando a excelência e perfeccionismo nos seus actos, representam a mulher independente, auto-suficiente. Não sofrem, não se apaixonam. A emoção não as desvia do seu caminho. Nestas se incluem **Artemisa / Diana** - deusa da caça e da lua, personifica o espírito feminino independente e a autonomia. Deusa da castidade; **Atena / Minerva**, a estratega, representante da sabedoria e prudência, deusa da sabedoria, das artes e ofícios, da justa guerra, representa a lógica e autoconfiança, movendo-se pelo cérebro não pelo coração. É na *Odisseia* a protectora de *Ulisses*. Senhora do culto em Atenas, o *Partenon* é o maior templo a ela dedicado. Intimidado com a possibilidade de Atena, *deusa da sabedoria*, se tornar mais poderosa que ele mesmo, Zeus devorou a sua mulher *Métis*, quando esta estava grávida. Atena, porém, vem a nascer da cabeça de Zeus, quando *Hefesto* o ataca com um machado; e **Héstia / Vesta** - protectora do lar, a mais velha, sábia e prudente, a mais respeitada, e talvez por isso a menos lembrada, representa uma componente espiritual que a mulher deve honrar.

As *Vulneráveis* representam os tradicionais atributos da mulher, mãe e filha. São dominadas, humilhadas ou violadas pelos deuses masculinos. Assim, **Hera / Juno** - a mulher, deusa do casamento, voltada para a família; **Demeter / Ceres** - arquétipo maternal, deusa da colheita. Deusa responsável pelas estações; e **Perséfone / Proserpina** - rainha do sub-mundo, espectro da fragilidade e força, a necessidade de agradar e ser amada.

O terceiro grupo, reporta-se à *Alquímica* **Afrodite / Vénus** - a deusa do amor e da beleza, da fertilidade, sexual e sensual, que, embora vulnerável, mantém a sua autonomia.

No seu conjunto, as deusas do Olimpo completam o ciclo das qualidades humanas, sendo cada uma a fragmentação da Grande-Mãe das épocas pré-patriarcais. Inferindo-se, pois, de analogias entre os arquétipos, a Antiguidade Clássica e o Cristianismo - Hera apresenta-se ligada às maçãs douradas das Hespérides, maçãs que a Terra gerara - na verdade romãs - com a qual Hera é representada na mão, e que transmite para a sua filha Perséfone, vindo a ser, com o Cristianismo o fruto proibitivo oferecido a Adão pela tentadora Eva. São imagens da mulher que viveu desde sempre no imaginário humano, modelos ou representações desta, apenas com mais poder do que aquele que alguma vez à mulher foi atribuído. Belas e fortes, motivadas pelo que as determina, cada qual com o seu lado positivo e negativo, todas as deusas estão potencialmente presentes em cada mulher. Assim é, na religião e na imaginação.

⁵⁷ BOLEN, Jean Shinoda. **Goddesses in Everywoman**. New York. Harper Perennial, 2004

Os diversos achados certificam da importância do feminino na História da Humanidade, vindo este a ser destituído de poder e deificação pelas agressivas tribos bárbaras indo-europeias, que, com a demolição das cidades e templos, reconfiguraram a civilização à luz da sua cultura, onde a mulher mais não era que objecto sexual e propriedade.

O processo de destronização, finalizado pelos hebreus, cristãos e muçulmanos, com os quais a divindade masculina toma o papel principal, tem, assim, reflexos no estatuto feminino. Embora as deusas persistam, enquanto arquétipo, no inconsciente colectivo, foi enfraquecendo o estatuto da mulher na sociedade patriarcal que, ainda hoje, segue os modelos arquétipos da virgem/donzela - representada por *Perséfone* -, da mulher - *Hera* - e da mãe - *Deméter*.

O Cristianismo - que nos primeiros tempos da Igreja de Roma considerava que a mulher não tinha alma -, Judaísmo e Islamismo, religiões monoteístas, focaram-se num único Deus masculino, concedendo ao feminino papéis menores - Virgem e Santas - dotados de atributos mas não imbuídos de poder de decisão divina. Ao invés, as entidades femininas continuam a ter um papel fulcral nas religiões politeístas, Taoísmo, Hinduísmo - hoje as religiões mais antigas - e Budismo, que nunca cortaram os laços com a Terra-Mãe, a Grande Deusa, divindade central nestas tradições.

Enquanto o Ocidente continua curioso apenas no que respeita o potencial destas entidades na representação artística, essouras culturas - assim na Ásia e em África -, afastadas das tradições grega e romana, continuam a fazer das deusas objecto de espiritualidade e culto, pelo que este apelativo universo se apresenta transversal enquanto herança espiritual.

Ainda hoje, nessas comunidades, - tomemos como exemplo a arte Luba, República do Congo -, o corpo feminino é o âmago associado aos mitos da criação do mundo, tendo as mulheres um papel primordial nas relações entre o humano e o sobrenatural, assim aconselhando os chefes soberanos, e, inteligentemente, engrandecendo e solidificando o seu poder através do casamento com chefes de grupos vizinhos. Também os adivinhos, consultados pelos soberanos antes da tomada de decisões - públicas ou privadas - antes de entrarem em transe, de modo a consultar os espíritos, se fazem acompanhar da sua esposa e da figura esculpida representando a companheira espiritual que, funcionando como oráculo, afasta as forças malignas. Essas figuras, *Lega*, em madeira ou marfim, agindo no plano superior igual que os homens no do humano, são para esse povo de grande prestígio.

Ao invés, na Grécia antiga, a mulher era destituída de direitos políticos e jurídicos, socialmente submetida. Confinada às paredes da casa, a mulher ateniense, embora gestora do espaço doméstico, era submissa, tal justificando Aristófanes pela ausência de consciência da plenitude do *logos* - palavra ou razão.

Dado que o ateniense era activo na vida da polis, interveniente na vida pública, e sendo a palavra - porque argumentação e discussão, exposição de ideias - instrumento de poder, a reclusão da mulher, confinada ao *gineceu*, espaço feminino, onde mesmo em solteira vivia

afastada do elemento familiar masculino, é significativa da sua inferioridade e exclusão da cidadania⁵⁸.

A mulher não apresenta, portanto, apenas diferenças fisiológicas. Embora, enquanto elemento do género humano, possua corpo e alma, estes são diferentes no homem e na mulher, pois que *“investida de uma conotação ético-metafísica com as relações entre a alma e o corpo, e entre as partes da alma, uma provida e a outra desprovida de razão; a primeira constituindo o elemento hegemónico e a segunda, o elemento subordinado”*⁵⁹. Deste modo, se à mulher assistia a capacidade de deliberar, faltava-lhe a capacidade de decidir.

Menosprezando a ignorância, Aristófanes transpõe para o teatro as questões sociais, políticas e artísticas da Atenas de então, que critica com humor satírico. Durante a guerra do Peloponeso, Esparta derrota Atenas, reduzindo-se a liberdade de expressão. Na sua obra *Lisístrata*, as mulheres de Atenas, posto que os seus maridos não conseguem pôr fim à guerra, decidem suspender a sua actividade sexual, e em a *Assembleia de Mulheres* a ironia recai sobre um Estado imaginário governado pelas mulheres, todas elas casadas, onde as anciãs têm precedência em eleger o amor dos jovens. Se a *Assembleia de Mulheres*, 392 a.C., diz quanto invulgar era a participação feminina na vida pública, a comédia, ainda que irreal mas não inverosímil, mostra que a polis, após a Guerra do Peloponeso, 431-404 a.C., não aceitava a eventualidade da presença feminina nos espaços públicos⁶⁰. O facto dos actores se travestirem de modo a representarem papéis de mulheres e, então, enquanto mulheres recorrerem ao mesmo expediente, ou seja, simulando um disfarce de homem, de modo a poderem discursar, votar e governar, parece dizer, ainda que ficção, das restrições e inerentes manejos a que as mulheres recorriam para exercerem estes direitos, bem como dizem de estas não se atreverem a fazê-lo enquanto mulheres.

Porém, a partir do séc. IV, surgiram espaços de participação feminina, excluídos, mas agindo socialmente na polis. As mulheres eram veículo de informações umas as outras, através dos seus diálogos entre familiares, amigas e vizinhas, nas suas casas, bem como nos campos e

⁵⁸ Já Sófocles dizia que a mulher devia permanecer em silêncio, que este lhe dava graça natural.

*“(…) natureza da alma: nesta, há por natureza uma parte que comanda e uma parte que é comandada, às quais atribuímos qualidades diferentes, ou seja, a qualidade do racional e a do irracional. (...) o mesmo princípio se aplica aos outros casos de comandante e comandado. Logo, há por natureza várias classes de comandantes e comandados, pois de maneiras diferentes o homem livre comanda o escravo, o macho comanda a fêmea e o homem comanda a criança. Todos possuem as diferentes partes da alma, mas possuem-nas diferentemente, pois o escravo não possui de forma alguma a faculdade de deliberar, enquanto a mulher a possui, mas sem autoridade plena, e a criança a tem, posto que ainda em formação. (...) Devemos então dizer que todas aquelas pessoas tem suas qualidades próprias, como o poeta (Sófocles, *Ájax*, vv. 405-408) disse das mulheres: ‘O silêncio dá graça as mulheres’, embora isto em nada se aplique ao homem”* sg. Aristóteles, *Política*, I, 1260 a-b, pp. 32 e 33 cf. TORRES, Moisés Romanazzi. *Considerações sobre a condição da mulher na Grécia Clássica, sécs. V e IV a.C.* in *Mirabilia*, Revista Electrónica de História Antiga e Medieval, in <http://www.revistamirabilia.com/> Shoppenhauer tem, séculos depois, um pensamento idêntico, *Quieta, calada e vestida de negro, uma mulher parece até inteligente*.

⁵⁹ Cf. Maria da Graça Ferreira Schalcher, 1998, acerca da *Política*, Aristóteles.

⁶⁰ Cf. ANDRADE, Marta Méga de. *Aristófanes e o Tema da Participação (Política) da Mulher em Atenas*, in *Phoínix*. Rio de Janeiro. Sete Letras, 1999, pp. 263-280

idas à fonte, e na *ágora*⁶¹, e a verdade é que o privado fazia parte dos interesses públicos da polis. Saídas a compras, junto com as criadas, trocas de objectos com as amigas, serviam para que os contactos entre mulheres se fossem incrementando, e assim o convívio e a troca de conhecimentos. Eventualmente, a mulher participaria, ainda que indirectamente, na vida política através do marido, influenciando este nas suas decisões.

Por sua vez, o aprendizado das jovens atenienses fazia-se junto das mulheres mais velhas, mãe ou avó, e incidia na vida doméstica, leitura, música e cálculo, diferindo do das espartanas, cuja vida não era tão reclusa. Estas, participavam no treino militar, parte integrante da formação social e guerreira espartana. Não eram, porém, mais consideradas, sendo mesmo encaradas como menos úteis. Praticavam exercício físico e jogos, mas somente porque, tidas como reprodutoras, se acreditava que os filhos seriam mais fortes. Contudo, a sociedade espartana enfraquecia a célula familiar, os filhos eram criados pelo Estado e os maridos encontravam-se com as mulheres esporadicamente, ainda que Aristóteles, em *Política*, criticasse os hilotas, servos espartanos, e logo depois as mulheres, ameaçadoras porquanto luxuriosas e mandando nos maridos⁶².

O marido era-lhes escolhido, pelo pai, irmão, avô ou tutor, fazendo-se o casamento, que visava a reprodução, por contrato que incluía um dote, ditando este a distinção entre casamento e concubinato. Assim, à mulher, que não era considerada cidadã, cabia a continuação do humano e a transmissão da cidadania. A incapacidade de gerar filhos levava à ruptura do casamento, habitualmente amigável, pois que os divórcios eram concedidos aos homens, dificilmente as mulheres sendo atendidas nos seus protestos. A par da esposa reprodutora, existiam cortesãs e concubinas que satisfaziam os carnisais desejos masculinos, sendo as segundas, atenienses, escravas ou estrangeiras, legalmente reconhecidas, distinguíam-se das cortesãs, por estas serem escravas estrangeiras, residentes em bordéis, oferecendo o corpo a troco de remuneração. Papéis discordantes do endeusamento.

Derivada do latim, *mater*, e do grego, *archein*, respectivamente *mãe* e *governar*, entende-se como *matriarcado* uma sociedade onde o poder é exercido pela mulher, muitas destas mães. Não se pretende que esteja implícita uma autoridade familiar superior à do homem-pater,

⁶¹ *Ágora*, principal praça na polis grega, espaço de sociabilidade, conversação e convívio, de troca de produtos e ideias, onde o comércio circulava e os bens se vendiam ou trocavam. A Atenas, praças e portos, chegavam numerosos produtos estrangeiros, sendo que o Pireu, principal porto, manteve a sua actividade e relevo antes e pós Guerra do Peloponeso, de igual modo a *ágora* que esses produtos comercializava. Cf. NAQUET, Pierre Vidal & AUSTIN, Michel. **Economia e Sociedade na Grécia Antiga**. Lisboa. Edições 70, 1986; FINLEY, M. I.. **Os Gregos Antigos**. Lisboa. Edições 70, 1984 e GLOTZ, Gustave. **História Económica da Grécia**. Lisboa. Edições Cosmos, 1946

⁶² "(...) da mesma forma que o homem e a mulher são parte da família, é óbvio que a cidade também é dividida em uma metade de população masculina e outra metade de população feminina, de tal forma que em todas as constituições nas quais a posição das mulheres é mal ordenada se pode considerar que metade da cidade não tem leis. Foi isto que aconteceu na Lacedemônia, pois o legislador, querendo que toda a comunidade fosse igualmente belicosa, atingiu claramente o seu objetivo com relação aos homens, mas falhou quanto às mulheres que vivem licenciosamente, entregues a todas as formas de depravação e da maneira mais luxuriosa. Disto resulta inevitavelmente que numa cidade assim estruturada a riqueza é excessivamente apreciada, especialmente se os homens se deixam governar pelas mulheres (...) Existia tal característica entre os Lacedemônios, e no período de sua hegemonia muitos assuntos eram decididos pelas mulheres (...) as mulheres se tornaram possuidoras de cerca de dois quintos de todo o território da Lacedemônia, por causa do grande número delas que herda propriedades e da prática de dar grandes" Cf. Aristóteles, **Política**, VI, 1270 a-b, pp. 60-61 in <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num1/mulher.html>

embora o foco tal incluía, mas sim uma sociedade que atribui à mulher lugar proeminente enquanto fonte de sustento, de ordem e gestão.

Na verdade, a mitologia grega não subscrevia uma imagem de um Olimpo matriarcal, nem explicava o mundo através de um conhecimento científico - assim como assim sempre limitado -, mas veiculava uma fantasia altamente criativa, embora quanto possível racional, em que, sempre que necessário, a invenção substituí a informação. Na verdade, também, as antigas religiões e divindades do Olimpo são hoje deuses sem culto, apenas já só existindo enquanto objecto do artístico recuperado por várias gerações, não como religião. Todavia, o mito, ingrediente vital da civilização humana, não é uma fabulação vã, mas, ao invés, uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente. Relembrando, reactualizando e renovando os mitos, o homem repete deuses e heróis e fica apto a apre[en]der o segredo da origem das coisas, assim, articulando passado, presente e futuro, numa dinâmica de conservação em que a origem e o fim interagem, num movimento de eterno retorno, com um objectivo único, a continuidade.

Veux-tu connaître les choses? Regarde-les de près.

Veux-tu les aimer? Regarde-les de loin.

Ion Luca Caragiale (1852-1912)

SUPORTE VIDEO



Et Dieu... créa la femme. Realização de Roger Vadim, 1956



300. Realização de Zack Snyder, 2006



Troy. Realização de Wolfgang Petersen, 2004

SUPORTE ÁUDIO



Morgen, lieder, Richard Strauss



Ária entre a Rainha da Noite e Sarastro, in Flauta Mágica, Mozart



Hymne à Nemesis, in Musique de la Grèce Antique, anónimo



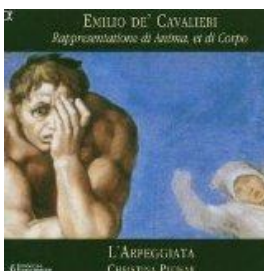
Salve O Dea protettrice di Roma, in *La Vestale*, Acto I, Prelude and Morning Prayer, Saverio Mercadante, 1809



Titans Theme, in *Age Of Mythology*, video game



Proserpina, Ninfa, in *Orfeo*, Claudio Monteverdi



Rappresentazione di Anima, et di Corpo - excertos. Emilio de'Cavalieri



Bella Figlia dell'Amore, *Rigoletto*, Giuseppe Verdi

das entidades femininas

**das entidades do maravilhoso
das entidades do culto, sacerdotisas
das figuras do fantástico
de configurações femininas humanas**

das entidades do maravilhoso

das entidades em trilogia

deusas em triangulação

cárites ou três graças

1



Tália, a verdejante, *Aglaia*, a brilhante, e *Eufrosine*, a alegria da alma, nascidas da união entre Zeus e Eurínome², filha do Oceano, as **Cárites**, ou **Três Graças**³, representantes de eterna juventude, eram as aias de *Afrodite* - *Vénus* - deusa do amor e da beleza, podendo fazer parte também dos séquitos de Eros/Cupido ou Dionísio/Baco. Zeus/Júpiter - ter-lhes-ia atribuído dons especiais. Em número de

três, de mãos dadas, ornadas e/ou coroadas de flores, apresentam-se em círculo, por vezes, tendo nas mãos uma rosa, um dado de jogo, um ramo de mirto. Deusas gregas assimiladas pelos romanos, a princípio, eram divindades da Natureza, passando, posteriormente, a personificar a beleza e a graça, e presidindo à dádiva e à gratidão. A elas foram dedicados templos e altares - Elis, Delfos, Períntio, Bizâncio...



Gentis e educadas, delas imanando vida, arte, música e amor, animavam os banquetes com a sua dança e graciosidade. O poeta Hesíodo, século VIII a.C., referiu-se-lhes, em *Teogonia*⁴, como deusas da fertilidade, encantamento e beleza.

5



6

¹ *Três Graças* in Pinacoteca Instituto Ricardo Brennand, Recife, Brasil

² Há registos que as referem como filhas de Apolo e Afrodite, ou ainda desta e de Dionísio.

³ Ver [da Pintura](#) nota 32, Angelica Kauffman. *Angelica hesitando entre as Artes da Pintura e da Música*, 1749

⁴ Hesíodo, *Teogonia*, é uma colectânea, genealogia, de antigas lendas sobre o nascimento e feitos dos deuses, cf. HESÍODO. *Teogonia / Os trabalhos e dias*. Tradução. Ana Elias Pinheiro & José Ribeiro Ferreira. Lisboa. Imprensa Nacional, 2005

⁵ *Cárites, as Três Graças*. Pompeia - séc. I d.C

⁶ *Cárites, as Três Graças*, fragmento de escultura de mármore. Período Greco-Romano baseada em pintura grega helenística. Data do original, séc. II. Siena, Piccolomini Library



7



A idade Média relaciona-as com o *trivium* da eloquência, que dominava o ensino superior, primeira divisão das artes liberais leccionadas nas universidades - Gramática, Retórica e Lógica. Inicialmente representadas vestidas - de diáfanos tecidos que, mais do que ocultar expõem em sedução -, posteriormente nuas, de mãos dadas e em movimento de dança, olhando em diferentes direcções, modelo escultórico helenístico que passou ao Renascimento e deu origem à *Primavera*, de Botticelli, e *As Três Graças*, de Raffael, Hans Baldung e de Rubens.

Virtudes do saber, dar e receber, significação do louvor e da amizade, da conversação e dos espíritos elevados, o tema viria a fazer eco nas gerações vindouras, inclusive em diferentes temáticas mas sempre apontando para o seu significado virginal, a esbelta figura e delicadeza, símbolos do feminino, da fertilidade e da concórdia.

Porque representam a elegância, a gentileza e a indulgência, delas nos terão chegado as expressões *em estado de graça* ou *dar um ar de graça*.

Segundo algumas lendas Aglaia casou com Efaístos, o artesão dos deuses, assim se explicando a sua associação às artes, quais musas dando dom aos artistas e poetas. Influentes na conjuntura social, propiciavam bem-estar e recebiam gratidão.

**Ofertam as três, ao homem, os dons amáveis
Que ornem o corpo e ornamentam a inteligência:**

Aspecto sedutor, bela aparência,

Voz de louvor e gestos de amizade.

Em suma, tudo aquilo que, entre os homens,

Se costuma chamar Civilidade.

Edmund Spenser (1552-1599)

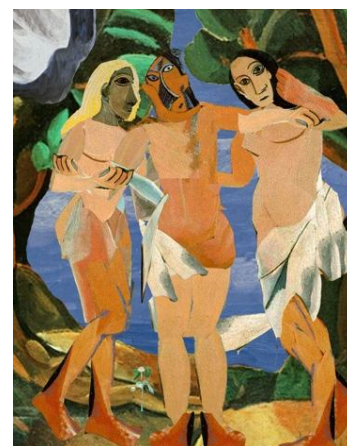
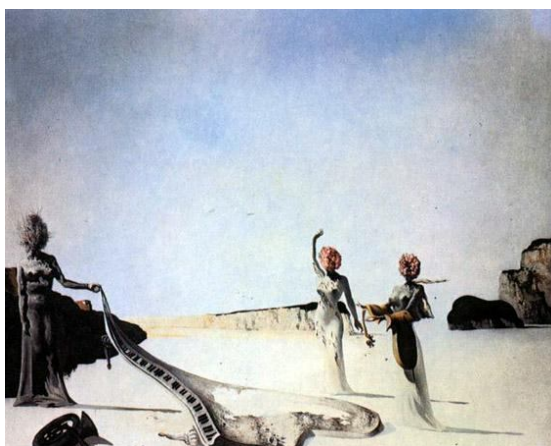
⁷ Imagens, 1 – Sandro Botticelli. *Primavera*, c. 1500; 2 – Raffaello. *Três Graças*, c. 1503; 3 – Peter Paul Rubens. *Três Graças*, 1625-30; 4 - Hans Baldung. *Três Graças*, 1540-43



8



9



10

⁸ Imagens, 1 - Carle Van Loo. *Três Graças*, 1763; 2 - Antônio Canova. *Três Graças*, 1813; 3 - Antônio Canova. *Três Graças*, 1799

⁹ Imagens, 1 - Pablo Picasso. *Três mulheres na primavera*, 1921; 2 - Fernand Léger. *Três mulheres*, 1921

¹⁰ Imagens, 1- Slavador Dali. *Três jovens mulheres surrealistas*, 1936; 2 - Pablo Picasso. *Três Graças*, 1938



Também as **Moiras** eram três, *Cloto*, *Láquesis* e *Atropos*, filhas de Zeus/Júpiter e de Nix, a Noite - outras versões dizem-nas filhas de Témis, a Lei. As três Moiras - ou **Parcas** para os romanos, *Nona*, *Decima* e *Morta* - são as deusas do Destino, cujas leis nem os deuses se atreviam a transgredir de modo a não perturbarem a ordem do mundo. São representadas como anciãs de aspecto austero, por vezes nebulosas virgens. Respeitadas e temidas, eram as deusas mais antigas do Olimpo e teciam o fio do destino humano cortando-o, com as suas tesouras, quando o entendiam.

Cloto, a fiandeira, tece o fio, ou a teia da vida; *Laquesis* desenrola esse fio, medindo-o e distribuindo a parte correspondente a cada indivíduo, e *Átropos*, corta-o quando chegado o fim dessa vida. As Três Mouras ou Parcas, representavam, na Antiguidade, as ocorrências independentes da nossa vontade - que não resultam do comportamento ou índole pessoal -, a que se usa chamar destino ou fatalidade, e que, sendo por aquelas determinado, não pode ser evitado mas somente enfrentado. Enfrentar esse fado traçado define o carácter e as escolhas pessoais, construindo, a um mesmo tempo, a individualidade. Deste modo, as Parcas deixariam ao sujeito a liberdade de poder intervir no destino, cumprindo-o, ou não, segundo as suas acções. Parca, como o nome indica, significa *pouco* e remete para a parte de vida, felicidade e infortúnio de cada ser humano.



11



12

¹¹ Imagem 1 – desconhecido; 2 - Manuel Rodríguez Lozano. *As três parcas*, 1936

¹² José Bandeira. *Parcas*, 2009, Imagem in www.bandeiraaevento.blogspot.com



13



Na mitologia nórdica, as **Nornas** - *Urd*, *Vertande* e *Skuld* - apresentam-se como entidades femininas equivalentes às greco-romanas. Representam o Passado, Presente e Futuro e determinavam a vida dos seres humanos.

De igual modo, as **Erínias**, *Alecto*, *Tisífone* e *Megera*, de cabeças cobertas de serpentes e possuindo asas de morcego, assustadoras, eram três deusas que puniam os crimes dos que escapavam à justiça, especialmente os sangrentos.

Alecto - similar da Deusa Nemesis, sendo que esta actuava junto dos deuses, enquanto Alecto tinha uma dimensão terrena - punia a cólera, a ira e a soberba; **Tisífone**, vingava os crimes de homicídio, parricídio e fratricídio; e **Megera**, personificando o rancor, a inveja e o ciúme, punia os delitos do matrimónio, em particular a infidelidade.

Eram chamadas também de *Euménides*, que em grego significa benevolentes, de modo a evitar pronunciar o seu nome para não atrair a sua fúria, pois eram deusas da vingança. Viviam à margem do Olimpo - já que rejeitadas pelos deuses pelo seu rigor - e não estavam submetidas à autoridade de Zeus. Segundo Ésquilo seriam filhas de Nix, a primordial deusa da Noite. Os romanos chamaram-lhes **Fúrias**.

Justas mas implacáveis, invocadas aquando dos crimes imputáveis não castigados, personificam a vingança punindo os mortais, perseguindo-os, se preciso fosse, no mundo dos mortos..¹⁴

hespérides e horas

As **Hespérides**, deusas primaveris, guardiãs das fronteiras entre o Céu, a Terra e o mundo subterrâneo, e também da fronteira entre o dia e a noite, passeiam-se pelos céus iluminando o mundo com a luz da tarde. Controlam as feras, tendo por perto uma serpente e um dragão que as protege, e têm o poder de se ocultarem sob várias formas metamorfoseando-se com a vegetação. Deusas fertilizadoras, são senhoras da natureza dotadas de atributos idênticos aos

¹³Imagens, 1 - Serrano Aranda. *As três parcas*, sd; 2 - Goya. *As Parcas*, 1919-23; William-Adolphe Bouguereau. *O remorso de Orestes*, 1862

¹⁴ Não as incluímos nas tríades negativas porquanto, apesar dos seus métodos, se empenhavam em fazer justiça.

das Cárites e das Horas, possuidoras de encantatórias vozes, cantando em coro junto das nascentes.

Entidades primaveris, dividem-se em dois grupos, as mais antigas, **Egle**, a *Brilhante*, **Eritia**, a *Vermelha* e **Hesperaretusa**, *Aretusa do Poente*¹⁵, nomes que lembram as cores do céu quando o sol se põe no Ocidente, são deusas, filhas de Nix, a noite, e de Erebo, a escuridão, e personificam o entardecer. As mais jovens são ninfas - *Ninfas do Poente* - também conhecidas como *Filhas da Noite*, filhas de Titânio Atlas e de Hesperia, deusa Hespéride¹⁶. Igualmente belas, brincavam juntas simbolizando a fertilidade do solo. Enquanto as deusas habitavam o belo palácio, as ninfas deambulavam nos jardins, que umas e outras partilham.



17

18



Era função das Hespérides cultivar e guardar os jardins dos deuses, os mais famosos da mitologia grega, situados no extremo ocidental do mundo, onde cresciam as maçãs de ouro, presente de Gaia a Hera, aquando das bodas com Zeus. Imortal jardim das árvores mágicas, cujos pomos de ouro eram o fruto da eterna juventude, protegido por vários obstáculos no caminho do que a ele pretendesse chegar, as grutas das Gréias e das Górgonas e o pântano de Equídina.

Adjuvadas por Ládôn, o Dragão das Cem Cabeças, as Hespérides tinham como oponente Hércules, pois que um dos seus doze trabalhos, ordenados por Euristeu, seu primo, era roubar às Hespérides as maçãs de ouro, o que conseguiria. Desesperadas por haverem perdido os frutos, as Hespérides foram transformadas em árvores - ulmeiro, choupo e salgueiro -, à sombra das quais os argonautas¹⁹ descansariam. É Hesíodo quem se lhes refere pela primeira vez, em *Teogonia*, sendo que algumas odes de Eurípedes referem a terra dos pomos de ouro, vindo o imaginário simbólico a

¹⁵ O nome de Asperaretusa surge, por vezes, dividido em *Hespéria* e *Aretusa*, daí resultando quatro ninfas. cf. FILHO, João Lopes. *Cabo Verde, as Ilhas Hesperitanas*. Revista Oceanos, número 46, Abril/Junho 2001.CNCDP, p. 94

¹⁶ Ou filhas de Zeus e de Temos, Forcis e Ceto, ou ainda de Atlas, senhor de Atlântida - as fontes divergem. É pouco assertiva quer a paternidade quer os nomes e número das ninfas.

¹⁷ Sir Edward Burne-Jones. *O Jardim das Hespérides*, 1870-73

¹⁸ Imagens, 1 - Lord Frederick Leighton. *Jardim das Hespérides*, 1891-93; 2 - Giovanni Antonio Pellegrini. *Hércules no Jardim das Hespérides*, 1710

¹⁹ Os argonautas são, na mitologia grega, os tripulantes da nau *Argo*, embarcação construída pela deusa Atena de modo a ajudar os argonautas na sua aventura. Dirigiam-se a *Colquida*, região a sul do Cáucaso e a leste do Mar Negro, actual Geórgia, país onde se encontrava o *Velo de Ouro*, lã de ouro do carneiro alado Crisómalo, dependurado num carvalho sagrado, presente que traria a prosperidade a quem o possuísse, e que *Jasão* precisava recuperar para assumir o trono, que fora roubado a seu pai Éson, por Pélias, meio irmão deste. Acompanharam Jasão cinquenta jovens heróis, entre eles Orfeu e Argos, que construíra o navio, tendo este o seu nome.

associar o mito da *Atlântida*²⁰, paraíso perdido, ao Jardim das Hespérides. Conforme Plínio e Solino, apenas dois mortais conseguiram chegar aos idílicos jardins, Perseu, quando enfrentou Medusa, e Hércules. Do jardim das Hespérides saiu, também, o pomo da discórdia, submetendo Atena, Hera e Afrodite ao julgamento de Páris. Segundo Diodoro Sículo, uma das deusas Hespérides governava as Amazonas ocidentais, e juntas haviam expulsado as Górgonas dos seus territórios.

Com o nascimento das Horas, e junto com Hemera, o dia, tornam-se companheiras, iluminando o palco onde as Horas dançavam. Hemera, deusas Hespérides e Horas compunham o séquito dos deuses Hélio, Eos e Selene.

As **Horas**, à semelhança das Hespérides, eram também guardiãs, no seu caso, dos portões do Olimpo e da ordem natural, deusas que comandavam a sucessão das estações do ano e os ciclos de crescimento da vegetação - surgindo, com frequência nas procissões de Pã. Nascidas da união Témis, a Ordem, - levada ao Monte Olimpo pelas Moiras, de modo a tornar-se esposa de Zeus.



Eram belas donzelas e simbolizavam as estações do ano - três, porquanto os gregos apenas consideravam a Primavera, Verão e Outono, sendo o Inverno período de repouso e morte. Eram elas, *Eunómia*, a lei, *Dike*, a justiça, e *Eirine* ou *Irene*, a paz, tendo como atributos um ramo florido, uma espiga de trigo e um ramo de videira, segundo as respectivas estações. Serviam a Hera e foram as primeiras a receber Afrodite, renascida das ondas, e a vestirem-na com um manto, e presidiram igualmente ao nascimento de Dionísio, irrompendo da coxa de Zeus.

A elas se atribuíam, também, a moralidade humana, *Eunómia* participava na elaboração das leis e, em consequência, na vida política, *Dike* informaria Zeus das injustiças causadas aos humanos; *Irene*, mãe de Plutão, deus da riqueza acompanhante de Dionísio, sendo a paz, era celebrada com festividades.

Num determinado tempo, as Horas eram tidas apenas como duas, *Talo* e *Carpo*, o nascer e o murchar, guardiãs dos frutos e flores, ou seja, de certo modo reflectindo também os ciclos da natureza. Viriam a tornar-se as Quatro Estações e, mais tarde, doze, quando os gregos dividiram o dia em doze partes, chamadas então de **As Doze Irmãs** – *Dike*, *Irene*, *Eunómia*, *Talo*, *Carpo*, *Acme*, *Auxo*, *Anatole*, *Dysís*, *Euporia*, *Gymnasia* e *Diceia*, e apresentavam-se coroadas de folhas de palmeira e, mais tarde, com asas de borboleta e acompanhadas de ampulhetas ou relógios. Os atenienses honravam-nas com os primeiros frutos.

Este culto não foi adoptado pelos romanos, que concentraram em *Hersília*, mulher de Rómulo, o poder de presidir às Estações.

²⁰ Ver [da Ilha](#)



Hera/Juno, deusa do matrimónio, não do ponto de vista sexual ou da maternidade mas do princípio da união, protectora das mulheres e do feminino em geral, é também considerada uma deusa tríptice, porquanto representa a virgem, a mãe e a viúva. Irmã e esposa de Zeus, majestosa, solene, obstinada e ciumenta, a ela foram dedicados sete templos na Grécia, que Hércules, por ela odiado e que tentou várias vezes matar, filho do seu marido Zeus, destruiu, e inúmeros templos em Samos e sul de Itália, sendo o principal, Heraion, na planície de Argos, tão importante quanto o Templo de Jerusalém para o povo de Israel.

A grande oponente de Afrodite, com a qual rivalizava em beleza, é a única deusa grega que apresenta traços de soberania, surgindo coroada com uma coroa alta, tendo na mão uma romã - símbolo de fertilidade, sangue e morte -, relacionando-se a ela a vaca e o pavão. A *Ilíada* refere-a como *Rainha dos Céus*. Hércules aprisioná-la-ia num jarro de barro que deu a Zeus. Enquanto deusa do Céu - foi associada à Lua - equipara-se à deusa egípcia Hathor, tendo analogias com Cibele, a deusa adorada da Anatólia, culto que também atravessou vários séculos.

Artemisa, Hécate e Selene

Artemisa/Diana para os romanos, irmã gêmea de Apolo, é uma deusa virgem a que se associa a caça e a fertilidade. Identificada com a lua, percorria, com as suas ninfas, igualmente donzelas, as florestas e campos incultos promovendo a reprodução animal e zelando pelas crias. **Artemisa** é tida como deusa tríptice, sendo **Hécate** e **Selene/Luna** suas duas projecções. Podendo ser interpretadas como as três fases lunares, Artemisa a Lua Nova, Hécate o lado obscuro, os minguentes, e Selene a Lua Cheia.

A Artemisa, junto com Apolo, se associa, porém a tragédia de **Niobe**²², filha de Tântalo. Em honra de Artemisa realizaam-se, na antiga Grécia os festivais de Elafebolia, Muniquia, Brauronia e Artemisa Ortia em Esparta. O seu templo em Éfeso foi uma das Sete Maravilhas do mundo antigo.



²¹ *Coyolxauhquia*, imagem in <http://www.mallorcaweb.net/masm/mitlun1.htm>

²² *Niobe* é uma das mais trágicas figuras da mitologia grega. Conta a lenda que, mãe de catorze filhos, *Niobides*, sete belos rapazes e sete belas donzelas, ironizou com Leto, por esta haver apenas dado à luz os gémeos Artemisa e Apolo, vindo estes, por castigo, a matar os catorze rebentos. Em choque, Niobe carregara a filha mais jovem nos braços até ao monte Siplyon, na Ásia Menor, aí se transformando numa pedra, tornando-se símbolo do luto eterno, associando-se Niobe à deusa Cibele, grande deusa-mãe originária da Ásia Menor.

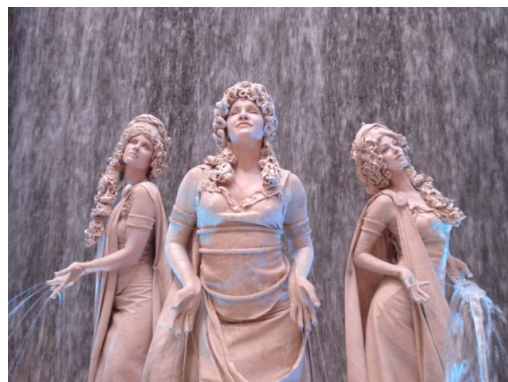


Hécate, deusa das encruzilhadas. Embora não pertencesse ao panteão olímpico, Zeus atribuiu-lhe um lugar especial, dominando sobre o Céu, a Terra e o Mundo inferior. Doadora de riqueza e bênção da vida, presidia aos 3 mistérios, nascimento, vida e morte. A sua triplicidade - que a faz aparecer como representada por três cabeças, cão, cobra e cavalo - torna-a presente nas encruzilhadas de três caminhos, onde os gregos lhe erigiam estátuas tricéfalas a que chamavam *hecateias*. Deusa lunar, também a ela se associam as três fases, sendo a Lua Nova a sua face oculta, a Lua Cheia sombreada pelo lado obscuro, e as faces minguantes revelando a luminosidade. Na Idade Média é tida como deusa das bruxas, padroeira à qual os camponeses acudiam como senhora da fertilidade. Tida como figura do mal e negatividade, Hécate, porém, intercedeu salvando Perséfone do mundo das trevas.

Selene/Luna, a deusa grega da Lua na sua plenitude que se apaixonou pelo mortal Endymion, que sobreviveu à morte aceitando o sono eterno onde se manteria jovem. Desta união nasceram cinquenta filhas, as *Menae*, ninfas da ilha de Naxos, deusas das faces da Lua, presidindo aos cinquenta meses lunares com que os antigos gregos mediam o tempo.



Esta tríade remete para **Coyolxauhquia**, deusa azteca lunar e da terra, de mágicos poderes e que controlaria as mais de quatrocentas divindades Huitznauna. Coyolxauhquia teria decapitado a sua mãe, Coatlicue, cuja cabeça o pai, o deus-sol Huitzilopochtli, ergueria ao céu tornando-se a Lua. Este desmembramento remetendo para as diferentes fases lunares.



das tríades negativas

hárpias



Filhas de Taumas e Electra, as **Hárpias**, arrebatadoras como o próprio nome indica, procuravam raptar os corpos mortos para fruïrem do seu amor. Encontram-se, por tal, representadas nos túmulos gregos. Inicialmente belas e sedutoras, vão sendo representadas como monstros, aves de rapina com rosto e seios de mulher. Traduzem as paixões obsessivas, o vício e maldade.

Às duas iniciais, *Aelo* e *Occipite*, juntou-se *Celeno*. Atormentavam o rei cego Fineu, roubando-lhe a comida, pelo que foram perseguidas pelos argonautas, prometendo não mais

atormentar Fineu em troca da vida, refugiando-se, por fim, numa caverna da ilha de Creta. Em outras versões Celeno é uma das sete Plêiades - Celeno, Electra, Taigete, Maia, Mérope, Asterope e Dríope -, filhas de Atlas e Pleione, que, cansadas de serem perseguidas pelo caçador Orion, pediram a Zeus que as transformasse numa constelação.

23



górgonas

24

Na mitologia grega, as **Górgonas**, *Medusa*, a impetuosa; *Esténia*, a opressora; e *Euríale*, a que está ao largo, descendentes de Gaia, eram três filhas de Fórcis e Ceto. Muito belas e de longas cabeleiras, não possuíam regras assim indignando os deuses, especialmente Atena - deusa da sabedoria, inteligência e justiça -, igualmente bela, decidida a não permitir idêntica formosura dotada de tão poucos escrúpulos, castigou-as deformando-lhes o aspecto. Os belos cabelos das Górgonas tornaram-se ninhos de serpentes que seus rostos picavam, os alvos dentes converteram-se em presas de javali, os seus delicados pés e mãos transformaram-se em bronze pesado e frio, a pele cobriu-se de escamas. Atena condenou-as, ainda, a transformar em pedra quem as contemplasse, tornando proibido o seu belo olhar. Desesperadas, as górgonas fugiram para o país da noite eterna.



²³ Imagens, 1- *Hárpias*, in Públio Virgílio Marão, *L'Eneide, Le Avventure di Enea*, traduzione di Annibal Caro. Firenze. Casa Editrice G. Nerbini, 1929, figura 5; 2 - Elihu Vedder. *As Plêiades*, 1885

²⁴ Gian Lorenzo Bernini. *Medusa*, 1630-40

Conta a lenda que Medusa conseguiu, assim mesmo, encantar Poseidon - Neptuno na mitologia romana -, apaixonado de Atena, e, de modo a se vingar do castigo infligido sobre ela e suas irmãs, cedeu ao deus dos mares. Ultrajada, Atena transforma Medusa na única mortal entre as Górgonas.

O sangue de Medusa possuía poderes mágicos, sendo mortal o que corria do seu lado direito e tendo o do lado esquerdo poder de ressuscitar os mortos. Posteriormente, Perseu encontra Medusa com a ajuda de Atena, cortando-lhe a cabeça, ainda que depois de morta o seu olhar continuasse a petrificar.

**De rosto parecem virgens, aves e cadelas
Nos outros membros, sai-lhes do ventre
Um imundo corrimento, onde há uma penugem
Hirta e húmida, mãos de garras armadas,
PESCOÇO ENCARQUILHADO, FACE PÁLIDA SEMPRE
De fome e raiva, engelhada e magra.**

Isidoro de Sevilha (570-636), in *Etimologias XI*, 3



²⁵ Imagens 1 - Harry Beaumont. *Anita Page, Joan Crawford e Dorothy Sebastian*, 1928; 2 - Harry Beaumont. *Anita Page, Joan Crawford e Dorothy Sebastian*, in *Our Dancing Daughters*, 1928; 3 - Foto Polixeni Papapetrou, sd

das benéficas ninfas, florestais e aquáticas

Tudo em mim são espumas, ilha e areias negras,
sargaços e redes estendidas secando ao sol...

Tudo em mim são conchas e marés vivas,
salgueiros chorando vergados à beira do mar...

Tudo em mim são ressacas e vagas altas,
canaviais na costa e barcos no porto...

Tudo em mim são reflexos de lua nas águas,
vento do largo levantando marolas na rocha...

Tudo em mim são âncoras, cordas e velas,
mastros, navios saindo e barqueiros remando...

Tudo em mim são flores do mar, peixes e ondas,
corais, grutas, recifes, naufrágios e mar...

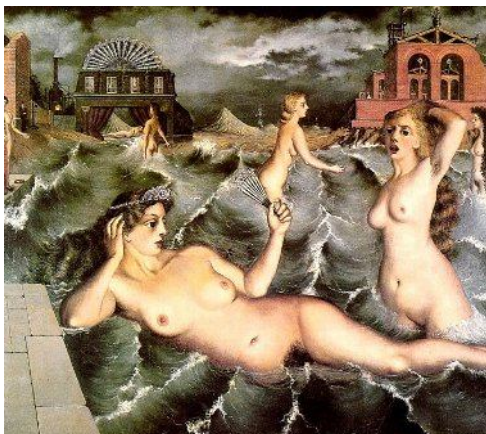
Tudo em mim são sereias, cavalos-marinhos e búzios,
brisas frescas atirando sal nas tuas vidraças...

Nascida do fundo do mar, ao mar voltarei...

E lá nos longes do mar da eternidade
Tudo em mim será, como agora, mar e mar..."

Luíza Mesquita

26



Divindades menores, espíritos femininos da natureza, da candura e graciosidade, as ninfas, da terra e da água, associam-se a prados e florestas, fontes e rios. Encantaram Pã, que apaixonado pelo cantar de Sirinks, inventa a sua flauta, e inspiraram poetas e compositores. Camões às belas ninfas do Tejo e Mondego se refere, “*Eu, que cometo insano e temerário, / Sem vós, Ninfas do Tejo e do Mondego*”²⁷. Ravel a elas compõe *Dafne* e *Cloé*, o bailado inspirado no romance de Longus, poeta do

século II. Chaminade compõe *Pas de Sylphes*, e Debussy *Syrinx*, a ninfa seguidora de Artemisa pela qual Pã se apaixonou.

São, na mitologia eslava, as *rusalkas*, entidades aquáticas que, no folclore russo, vivem o Inverno no fundo das águas, sob o gelo, subindo às árvores no Verão e levando os marinheiros à morte. A elas, Dvorak, seguidor do património etnográfico nacional, compõe *Rusalka*, na senda da *Pequena Sereia*, uma ninfa que quer tornar-se humana.

²⁶ Paul Delvaux. *O banho das Ninfas*, 1938

²⁷ In Luís de Camões. *Os Lusíadas*, VII, 78

Quando Narciso morreu, a taça de água doce que era o lago dos seus prazeres converteu-se em taça de lágrimas amargas e as Oreades vieram chorando pelos bosques a fim de para ele cantarem, consolando-o.

E quando perceberam que o lago se transmudara de taça de água doce noutra de lágrimas amargas, desgrenharam as tranças verdes dos seus cabelos e disseram:

- Não nos admiramos de que assim pranteeis por Narciso. Ele era tão belo!

- Narciso era belo? - indagou o lago.

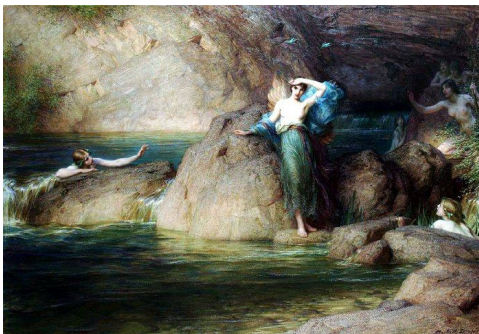
- Quem sabe melhor do que vós? - responderam as Oreades. Ao cortejar-vos, ele desprezava-nos, debruçado nas vossas margens, mirando-vos, e, no espelho de vossas águas, contemplando a própria beleza.

E o lago retorquiu:

- Eu amava Narciso porque, quando se debruçava sobre a minha margem e me contemplava, eu sempre via, reflectir-se no espelho dos seus olhos, a minha própria beleza.

Óscar Wilde. Poemas em Prosa²⁸

29



Ninfas dos bosques e grutas, as **Oreades** surgiam ao cair da tarde tocando pandeireta e flauta, dançando e entoando graciosos cânticos, percorrendo vales e floresta. Eram mortais, embora de longa vida e permanecendo sempre jovens, sendo *Eco* e *Halcione* Oreades que assistiam à deusa Artemisa, filha de Zeus e Leto, deusa da

caça, vindo posteriormente e associar-se à luz da Lua. Eco, conversadora e de bela voz, foi por Hera castigada, privada da voz, por a distrair enquanto Zeus, seu esposo, se divertia com as belas ninfas.

As **Napeias**, ninfas associadas a vales e florestas, nelas se dissimulando, equivalentes às Oreades, acompanham o cortejo de Apolo e acompanham Artemisa nas suas caçadas.



²⁸ WILDE, Oscar. *The Disciple*, in **Complete Works of Oscar Wilde**. Glasgow. Harper Collins Publishers, 1994

²⁹ Imagens, 1 - Herbert James Draper. *Halcione*, 1915; 2 - John William Waterhouse. *Eco e Narciso*, 1903



As **Alseídes** também se associam aos bosques e flores, as **Auloníades** associam-se aos pastos das montanhas e vales, surgem, por vezes, acompanhadas de Pã. Eurídice, que levou Orfeu às profundezas de Hades era uma destas ninfas.

Associadas aos carvalhos, as Dríades morreriam se estas árvores fossem abatidas, pois com elas partilham o destino. Eram ninfas inconstantes sujeitas aos ciclos da natureza, chorando aquando da queda das folhas e rindo com a Primavera e as novas folhagens. Possuíam um poder nefasto sobre os que

tentassem destruir as suas árvores. Assim as Melíades, ninfas belicosas que nasciam do freixo, e outras ninfas das árvores, cada qual protegendo a sua espécie, como *Carya*, *Balanus*, *Crania*, *Morea*, *Aeigirus*, *Pletea*, *Ampelus* e *Syce*, e seriam filhas de Oxylus e Hamadryads.



As três mil ninfas **Oceânides**, filhas de Tétis e de seu irmão Oceano, são ninfas benéficas que habitam os fundos do mar e reportam-se a episódios do mundo aquático, apresentando-se coroadas de flores e acompanhando os cortejos de Tétis. Destacam-se *Dione*, amante de Zeus, que concebe Afrodite; *Dórias*, que com Nereu concebeu as cinquenta Nereidas, e Eurínome, que concebeu as Cárites ou Três Graças.



30

31



Nereidas, as cinquenta filhas de Doris e do benévolo, sereno e sábio Nereu, deus mais antigo que Neptuno, eram as ninfas do mar Egeu. Belas e sedutoras, de longos cabelos entrelaçados de pérolas, percorrendo os mares sobre golfinhos ou cavalos-marinhos, as Nereidas sendo gentis e generosas, ajudavam os marinheiros em perigo, que por elas se apaixonavam. Têm como atributos o tridente, a coroa ou o coral.

³⁰ Gustave Dore. *Oceânides, Náíades do mar*, 1860

³¹ Gabor Urban. *Nereidas de Vhar*, sd

dos malévolos cantos de encanto

sereias e ondinas

Sou moradora das areias
de altas espumas: os navios
passam pelas minhas janelas
como o sangue nas minhas veias
como os peixinhos nos rios...
Não têm velas e têm velas;
e o mar tem e não tem sereias;
e eu navego e estou parada
vejo mundos e estou cega,
porque isto é mal de família,
ser de areia, de água, de ilha...

E até sem barco navega
quem para o mar foi fadada.
Deus te proteja, Cecília,
que tudo é mar - e mais nada

Cecília Meireles, *Beira Mar*



32

33



Parte mulher parte peixe é a versão mais comum das Sereias. A literatura descreve o seu carácter moral e o seu canto que atraía os marinheiros, que seduziam, procurando levá-los ao naufrágio. Ulisses - Odisseu em grego -, personagem da *Odisseia* de Homero, prevenido por Circe, não se deixou enganar ao passar junto da ilha habitada pelas sereias, colocando cera nos ouvidos dos seus marinheiros e fazendo-se amarrar, ele mesmo, ao

mastro da sua embarcação.

Segundo Homero, as sereias são somente duas, ocorrendo, em outros autores, em número de três. Tidas pelos antigos como três virgens, em parte aves, com asas e garras, vieram a ser descritas pelos poetas como belas entidades de grande atracção. Filhas de Terpsícore, musa da dança, e de Achelous, o rio, uma cantava, outra tocava flauta, a terceira tocava lira. Alguns estudiosos referem-nas como belas mulheres que tinham ofendido Afrodite, indo viver para

³² Rafal Olbinski. *Desperadamente procurando algo original*, sd

³³ James Draper. *Ulisses e as Sereias*, 1909

uma ilha isolada. Pela sua mística, foram cantadas pelos poetas ao longo dos séculos. Kafka diria, *As sereias, porém, possuem uma arma ainda mais terrível do que o seu canto, o seu silêncio*. São, nas lendas germânicas, as louras **Ondinas**, que inspiraram escritores e compositores.

náiades

Semelhantes às Sereias pelo belo canto, as **Náiades**, são ninfas aquáticas com o dom da cura e da profecia com a particularidade de serem de extrema beleza. Viviam em fontes e nascentes, permitindo que das suas águas bebessem, mas punindo os que nelas se banhassem. Dividem-se em *Crineias*, as que habitam as fontes; *Limneidas*, as de lagos e pântanos; *Pegeias*, as das nascentes; e *Potâmides*, as dos rios.



34

**Ah, Ninfas fugitivas,
que só por não usar humanidade,
os perigos dos matos não temeis!
Para que sois esquivas?
Que inda de nós não peço piedade,
mas dessas alvas carnes que ofendeis.**

Luís Vaz de Camões, Intitulada dos Faunos, dirigida a D. António de Noronha

³⁴ John William Waterhouse. *Hylas e as Ninfas*, 1886

vestais



As **Vestais**, deusas do fogo, eram, na Roma Antiga, virgens que assistiam a deusa Vesta, vivendo no Monte Paladino, no *Atrium Vestae* - Casa das Virgens Vestais -, exclusivamente feminino, não podendo os homens dele se acercarem. Instruídas e economicamente abastadas, auferiam de uma situação privilegiada na sociedade, sendo respeitadas e consultadas sobre assuntos políticos. Encarregues de manter acesa a chama sagrada do fogo do Estado no Templo do Fórum, pois que este representava a origem da vida, não podendo esmorecer, as Vestais pagariam tal descuido com a morte. Virgens que eram, incorriam, igualmente, em duras penas se quebrassem o voto de castidade, sendo-lhes permitido, após trinta anos de serviço, optarem por ser libertar. O sacerdócio das vestais, que subsistiu em Roma até ao séc. IV da nossa era, foi instituído por Numa Pompílio, segundo rei de Roma (714 a.C.-671 a.C.).

danaides

35



As **Danaides**, filhas de Danaus, personalidade da mitologia grega, eram em número de cinquenta, assim como os filhos do irmão deste, Aegyptus, cinquenta filhos homens que pretendeu casar com as sobrinhas, levando a que o pai fugisse com elas para o Egito, ajudado por Hera. Quando Aegyptus chega com os cinquenta filhos para as buscar, as Danaides foram entregues por Danaus de modo a poupar os egípcios a uma batalha, porém, instruiu-as para que matassem os maridos na noite de núpcias. Todas cumpriram o trato excepto *Hypermnestra*, porquanto o marido respeitou o seu desejo de permanecer virgem. Castigada pelo pai, Afrodite interveio em seu auxílio. Segundo algumas lendas, as irmãs de Hypermnestra foram sentenciadas às penas do Tártaro, onde foram condenadas a carregar água para uma tina com orifícios³⁶. Outras lendas referem que as Danaides seriam apenas mulheres egípcias que seguiram Akenaton aquando da sua fuga para a Grécia.



37

³⁵ John William Waterhouse. *As Danaides*, 1906

³⁶ Ainda hoje, a expressão *tonel das Danaides* significa "coisa a que se não vê o fim, poço sem fundo, trabalho perdido"

³⁷ Jan Frans Deboever. *As Danaides*, 1927



As **Sabinas** são figuras de um episódio mitológico - *Rapto das Sabinas*. Rômulo, fundador e primeiro rei de Roma, organizou jogos desportivos em honra de Neptuno, tendo, para estes, convidado os povos vizinhos, fazendo-se os homens de Sabinia acompanhar pelo seu rei, suas mulheres e filhos. Sendo que, nos tempos mais remotos, a população de Roma era essencialmente masculina, iniciado o espectáculo, cada romano

raptou uma destas mulheres, procurando convencê-las a que se tornassem suas esposas devendo ficar gratas por integrarem o povo eleito pelos deuses. A tal, as sabinas responderam que aceitariam se fossem desobrigadas dos trabalhos domésticos e senhoras do governo da casa.

Revoltados com a traição e sequestro, os sabinos atacaram os romanos encurralando-os no Capitólio, aí entrando com a ajuda da sabina Tarpeya, que viriam a assassinar. Aquando do início da peleja, as sabinas interpuseram-se, pois que perecendo uns ou outros perderiam pais e irmãos, maridos e filhos, conseguindo a reconciliação que foi celebrada com um banquete. Rômulo e Tito Tácio, senhores de Roma e Sabinia reinaram em Roma, em conjunto, até à morte do segundo.



39

As narrativas das vidas de santos oferecem relatos de outras entidades, personagens de narrativas heróicas, como **Judite**⁴⁰ - figura hebraica associada à Fé, coragem, honestidade e beleza, que decapitou o chefe filisteu Holofernes assim conseguindo a vitória do frágil exército hebreu sobre os poderosos guerreiros do Mediterrâneo -, **Juliana** (1193-1258) - que enfrentou o demónio, amarrando-o e batendo-lhe, derrotando-o com o poder da palavra, resistente à tortura e imagem do poder do bem sobre o mal -, e **Joana d'Arc** (1412-1431) - heroína da Guerra dos Cem Anos, e padroeira de França -, mulheres guerreiras que apresentam características idênticas às das Amazonas e das Valquírias nórdicas.

³⁸ Jacques-Louis David. *Rapto das Sabinas*, 1799

³⁹ Anónimo. Joana d'Arc, 1505; 2 - Lavinia Fontana. *Judite e Holofernes*, 1600; 3 - Anónimo. *Santa Juliana*, sd

⁴⁰ O **Livro de Judite**, parte da Bíblia Judaica, integra o cânone católico na sua devoção a Maria. Judite, então na pele de Maria, teria redimido a culpa de consciência pelo seu crime na dor de ver seu filho Jesus crucificado.



As **Amazonas**, cuja lenda começa na batalha de Termodonte, que os gregos venceram, são figuras guerreiras da mitologia grega, sendo as mais célebres *Pentesileia*, que participou na Guerra de Tróia, e *Hipólíia*, sua irmã, cujo cinturão faz parte de um dos doze trabalhos de Hércules, surgindo, também, no mito de Jasão e os Argonautas, que

desembarcam na ilha governada por mulheres tendo por rainha *Hipsípíle*. Constituíam um reino independente - junto ao Mar Negro - governado por uma rainha, referindo algumas versões que os homens aí estavam interditos de entrar.

De modo a não se extinguirem, as amazonas mantinham relações sexuais, apenas uma vez no ano, com os Gargáreos, povo vizinho. Das crianças nascidas destes envolvimento, apenas as de sexo feminino eram cuidadas, criadas por suas mães e treinadas nas artes de guerrear, na caça e nas actividades agrícolas. As de sexo masculino eram abandonadas à sua sorte, enviadas aos progenitores ou mesmo mortas.

Em outras versões, **Thalestris**, rainha das Amazonas, terá levado trezentas mulheres a Alexandre o Grande, rei da Macedónia, de modo a conceber uma raça de crianças inteligentes e fortes. Diz a lenda que ela mesma dormiu com Alexandre treze noites, na esperança de conceber uma filha. Esta entidade foi tema de numerosos escritos sobre a mitologia grega, retomada na tardia Idade Média, vindo a inspirar o romance *Cassandre*, 1644-50, do francês Gautier de Coste LaCalprenède, e várias óperas de setecentos⁴².



44



São frequentes as ilustrações e estatuária - em que surgem em batalhas contra guerreiros gregos, associadas a diversos episódios -, bem como inspiradas poesias. A sua origem terá sido iraniana, sendo, contudo associadas, na Antiguidade, a diversos povos, vindo a designação a reportar-se, posteriormente, a quaisquer guerreiras cavaleiras. Dizem as lendas que as amazonas cortavam um dos seios para melhor manejarem os arcos, embora não se encontrem imagens que tal corroborem. A elas foi

⁴¹ *Amazonomaquia*, luta entre gregos e amazonas. Sarcófago, 180 d.C., encontrado em Salónica, 1836, imagem in [http://pt.wikipedia.org/wiki/Amazonas_\(mitologia\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Amazonas_(mitologia))

⁴² Ver [da música](#) - *Talestri, Regina delle amazzoni*, 1760, de Maria Antonia Walpugis Symphorosa

⁴³ Johann H.W. Tischbein. *Morte de Pentesileia*, sd

⁴⁴ *Aquiles e Pentesileia*, detalhe de ânfora de Exéquias ática, 540-530 a.C.

prestado culto em Atenas, *Amazonu*, um santuário a elas dedicado, onde se ofereciam sacrifícios e as donzelas de Éfeso - vestidas de escudos e armas - dançavam em círculo. Inicialmente representadas de arco e flecha ou lança e escudo, assim se estabelecendo um paralelismo com a deusa Atena, as representações foram-nas vestindo de diáfanos tecidos, aproximando-as da deusa Artemisa. Em comum, sempre montadas sobre cavalos.

valquírias

45



As **Valquírias** eram deusas menores da mitologia nórdica que serviam a Odin. Belas e jovens, armadas de elmos e lanças, chefiadas pela deusa *Freya*, montavam alados cavalos sobrevoando os campos de batalha, onde escolhiam os guerreiros mortos mais valentes, e os escoltavam até Valhala, a morada do deus. Aí, esses heróis tomavam o nome de *Einherjar* e todos os dias lutavam e festejavam vitórias preparando a batalha final, *Ragnarok*, enquanto as mulheres mortas em batalha eram conduzidas ao palácio de Freya. Porque usavam armaduras brilhantes, a elas se atribui a Aurora Boreal. São referidas várias Valquírias, *Brynhild*, *Goll*, *Göndul*, *Herfjotur*, *Hildir*, *Hrist*, *Hlokk*, *Kara*, *Mist*, *Proure*, *Randgrior*, *Reginleif*, *Rota*, *Sigrdrifa*, *Sigrun*, *Skeggjold*, *Skogul* e *Svava*.

Semiramis



46

Era esta a bela rainha das lendas gregas e persas, soberana da Pérsia, Assíria, Arménia, Egípto e Arábia, honrada em toda a Ásia. Dela a mitologia narra haver fundado a Babilónia e os belos Jardins Suspensos, inspirando novelistas e libretistas.

⁴⁵ Edward Robert Hugues. *A Vigília da Valquíria*, 1906

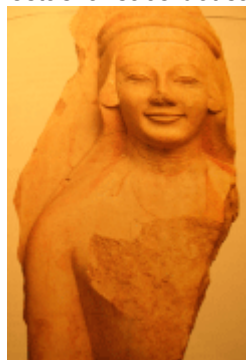
⁴⁶ Imagens, 1 - Guercino - Giovanni Francesco Barbieri. *Semiramis recebendo novas da revolta de Babilónia*, 1624; 2 - Martin Heemskerck. *Jardins Suspensos da Babilónia*, séc. XVI

das entidades do culto

das sacerdotisas

Na Ásia Menor, Anatólia, desde os primórdios históricos, conhecem-se inúmeras e diferentes tipos de sacerdotisas. Na cultura hitita, as *Tawananas* ocupavam os mais elevados cargos, exercendo, ao enviuar, um sacerdócio com poder real. Adivinhadoras e curandeiras, detinham poderes ocultos, entregando-se a práticas mágicas e poções que curavam enfermidades, sob o poder da deusa Hebe, exercendo medicina, de que se conhece **Azzari**⁴⁷.

Na Sarmácia, mulheres aristocratas desempenhavam uma função sacerdotal anual e renovável, que exerciam como dever de cidadania, contando-se entre estas a sacerdotisa **Timo** que assistia a deusa Artemisa. Entre as mulheres cretenses chegadas à Ásia Menor, contavam-se as Sacerdotisas Síbilas **Efésias** - sob a deusa Artemisa/ Diana, patrona das Amazonas, que juntavam sacerdócio e poder real, encarregues do Santuário de Éfeso, centro religioso da Liga Jónica, fazendo parte deste culto os eunucos Megabiros - . Porque este santuário era possuidor de grande fortuna e riquezas foi, por várias vezes, assaltado, destruído e reconstruído, sendo uma das Maravilhas do Mundo.



48

49



Entre as *Rainhas-Sacerdotisas*, que, nas primeiras décadas do milénio, exerciam funções religiosas, judiciais e políticas, e cujos rostos estavam cunhados em moedas, encontramos a Sibila-Rainha **Eritra**, da Lídia - que interpretou o sonho da rainha de Tróia; **Enona**, profetisa do Monte Ida - que previu as turbulências de Páris, seu amado, não o conseguindo salvar quando regressa ferido de uma flecha envenenada, apesar dos seus conhecimentos medicinais -, a **Maga Micale** - da sacerdotisa Ifíada -, as **Liciarcas Spintaza** e **Tethiveibis** - soberanas de Lícia, sob a deusa Latona, no santuário em Cantos -, as **Ciliarcas Aba de Olba** e a rainha **Ciliarca** - do reino da Cilícia, sob a deusa Artemisa no templo de Sarpedonion no centro religioso de Olba -, as **Magis** - sob a deusa Anahita, no templo de

Zela -, as **Frigias Frigia de Ancira**, **Besineta** e a rainha troiana **Hiera** - sob a deusa Cibele no templo de Pesinunte, onde existam os eunucos Cabiros. A estas se acrescentando as **Síbilas Metróferas**, as **Cimerias**, as **Tauricas**, as **Helesponticas**, as **Venéreas**, as **Samias**, e as **Sacerdotisas Afrodísíacas** do Oráculo do templo de Afrodite *Ceramos*, *Caria*, *Rodos*, *Cnido* - cujos rostos aparecem cunhados em moedas.

⁴⁷ Cf. CÓRDOBA, Zoilo, Joaquín. *Los primeros Estados indoeuropeos*. Madrid. Historias del Viejo Mundo. Historia 16, Nº 6, 1994, p. 114

⁴⁸ Coluna com figura de Sacerdotisa Efesia, Santuário de Mileto

⁴⁹ Sacerdotisa com jóias e ramo, Trikomo, Chipre

Entre as sacerdotisas, destacam-se ainda as *Oraculistas* - encarregues do templo da deusa Afrodita Mitilena no centro religioso do mesmo nome da Liga Lésbica -, e as *Supremas Soberanas* e *Sumas Pontífices* que governavam a Capadócia e Ponto sob a Grande Deusa Lunar Enyoma. A acrescentar as *Adivinhadoras* e as incontáveis *Síbilas de Éfeso*. As **Niseidas** - que educaram Baco/Dionísio -, as **Córicas** e as **Lidianas** - que, formando coros, bailando e tocando flauta, intervinham nas cerimónias de fertilidade -, as **Adejas**, as **Magas**, as **Ananchitas**, as **Orneatas**, as **Hesychias**, as **Tauropoliastres**, as **Basáridas**.



50

No Egipto, Mesopotâmia, Assíria, Pérsia, Grécia, Itália, Israel, Palestina, Índia ou China houve eunucos e varões que de mulheres se disfarçaram de modo a exercerem sacerdócio.⁵¹ Os *Kurgarras* prestavam culto a Diana, os *Enarées* a Argimpasa, os *Megabices* a Ceres Megale, os *Megabiros* a Artemisa, e, ainda, os *Galles*, *Cabarnes*, *Coribantes*, *Curetas*, *Dáctilos*, *Cabiros*, *Telquines* e *Semiviros* a diferentes deusas. Igual aconteceu com os índios araucanos do Chile, os sioux/dakotas californianos, os Omaha, Crow, Mandan e Winnebago, bem como os Tjalabai na Indonésia, os Hijras na Índia.⁵² Homens brandos que se confundiam com as mulheres e como elas se comportavam.

**As sacerdotisas de Astarteia amam-se ao erguer da lua;
depois se levantam e vão banhar-se, num pequeno lago de prata bordejado.
Com seus dedos recurvos penteiam os cabelos
e as suas mãos, tintas de púrpura, assim juntas a seus cachos negros
parecem ramos de coral num mar flutuante e sombrio.
Nunca arrancam os pêlos, para que o triângulo da deusa
lhes assinale o ventre como um templo;
mas tingem-se com pincéis e profundamente se perfumam.
As sacerdotisas de Astarteia amam-se ao cair da lua;
e depois, em salas atapetadas onde no alto uma lâmpada de ouro brilha,
fortuitamente se retiram e vão dormir.**

Pierre Louys, *As Canções de Bilitis*⁵³

⁵⁰ Sacerdotisas praticando tauromaquia. Creta, sd

⁵¹ Cf. CAMPBELL, Joseph. **Las Máscaras de Dios: Mitología primitiva**. Madrid. Alianza Editorial, S. A., 1991

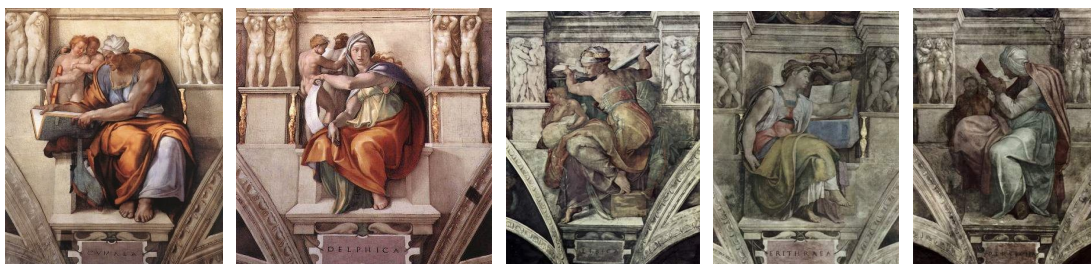
⁵² Cf. KAY, Martin & VOORHIES, Barbara. **La Mujer: un enfoque antropológico**. Barcelona. Editorial Anagrama, 1978

⁵³ Em 1894, Pierre Louys, publica uma suposta tradução dos poemas de Bilitis, precedida de uma biografia, dizendo-a uma poetisa grega contemporânea de Safo, vindo a revelar um ano antes da sua morte que Bilitis era uma personagem fictícia, e admitindo a autoria da obra



As **Síbilas**, **Pitonisas** ou **Pítias**, entidades da mitologia greco-romana, são possuidoras de poderes de profecia. Originária no oráculo de Delfos, a pitonisa de Apolo, inicialmente apenas uma, banhava-se na fonte de Castália, jejuava três dias, mascava folha de loureiro e era levada à trípode, cadeira de três pés, onde se sentava divulgando as mensagens do oráculo, uma vez

no ano, no início da Primavera, quedando-se, depois, em transe. A pureza e o recato, a educação modesta, o desprendimento do luxo faziam parte dos atributos das eleitas, recrutadas entre as famílias pobres, dada a incompatibilidade da riqueza com o elevado propósito.



55

Outra sibila referida pelos clássicos é a *Sibila de Cumas*, segundo templo dedicado a Apolo, na Jónia, hoje Turquia, cujas profecias revelava em poesia, que anunciou o Cristianismo⁵⁶. Crê-se que as sibilas interpretavam, segundo adivinhação através do fogo - piromância, através dos espíritos - necromancia, através de sonhos – oniromancia, ou, ainda, por incorporação, leitura de pêndulos e varas, entranhas de animais sacrificados, conchas e ossos.

Inspiradas por Apolo, e suas seguidoras, viriam a surgir em maior número, associadas a vários outros locais. Encontramos estas profetisas nas culturas persa, libanesa, hebraica, délfica, etrusca, romana. Prediziam o futuro por meio de oráculos, consultando as divindades, delas recebendo mensagens de presente e porvir, que transmitiam aos humanos que as rogavam.

⁵⁴ Paul Delvaux. *As grandes Sereias*, 1947

⁵⁵ Miguel Ângelo, Capela Sistina - *Ciméria, Dafne, Líbia, Prisca e Sambeta*

⁵⁶ A Idade Média reconhece a Sibila de Cumas como anunciadora do nascimento de Jesus, que viria a acontecer cinco séculos depois, sendo referida a existência de um hipotético *Livro Sibilino*, nove livros proféticos, conjunto de oráculos, compilado pelo rei Tarquínio, século VI a.C., consultado por monarcas em sucessivas gerações. Segundo outras fontes, seis destes oráculos teriam sido destruídos pela própria Sibila e três no Século V d.C.. O imperador romano Sulla (138-78 a.C.) teria designado quinze homens como guardiões dos proféticos livros, os *Quindcemviri sacris faciundis*, membros de um colégio religioso. Eram os únicos com poder para a estes livros aceder, os interpretar e tomar conhecimento do destino da Humanidade, transmitindo conhecimento ao Senado, a pedido deste. Atribui-se a consulta através de entranhas de animais às pitonisas de Apolo, conchas e ossos às de Afrodite, e através dos sonhos, ou incubação, às de Asclépio.

O termo *pitonisa* viria de seguidora de Apolo, porquanto este era também chamado de *Pítio*, por haver matado a serpente-dragão *Piton*, e por ter estabelecido o seu oráculo em Delfos, primitivamente designada *Pyto*. cf. Dicionário do Ocultismo, in http://www.astrologosastrologia.com.pt/oculto_dicionario.htm

Consultavam ainda Afrodite em Pafos, Chipre; Asclépio, em Tebas e Atena. Na Pérsia, a *Sibila Babilónica* profetizou os feitos de Alexandre O Grande, assim como, na Líbia, a *Sibila de Amon* ao mesmo enviou recado aquando da conquista do Egipto, e, em Roma, César recorreu à *Sibila Etrusca*. Eram mortais, dizendo-se que alcançariam a imortalidade se consentissem o amor de Apolo.

Os oráculos de Delfos, Cumes, Claros, Dídimo e Mileto seguiam o culto de Apolo; Dodone e Amon reservavam-se a Júpiter; Trácia a Marte; Patras a Mercúrio; Pafos a Afrodite; Micenas a Minerva; Colchisa a Diana; Epidauro e Roma a Asclépio, na Grécia; Gades a Hércules; e Arcádia a Pã.

Heráclito de Éfeso, século V a.C., é o primeiro autor grego que refere uma sibila, assim como Platão, vindo com o tempo a aumentar para nove, e ainda para dez com a sibila Tiburtina, aquando dos romanos, provavelmente de origem etrusca. A Idade Média refere já doze, simbólico número que se repercute nos Apóstolos e Horas. A arte gótica representa-as em iluminuras e a renascentista retoma-as. Rafael representou-as na Igreja de Santa Maria della Pace, Miguel Ângelo perpetuou-as na Capela Sistina - *Ciméria, Dafne, Líbia, Prisca e Sambeta*. Roma rendeu-lhes avultada homenagem⁵⁷.

das ménades ou bacantes

De repente, um grito. Outro. Mais um. Gritos de mulheres.

Elas eram mais ou menos vinte, de túnica, descalças, os cabelos entrançados com sementes. Vinte mulheres de todas as idades tinham feito uma roda e pisavam uvas dentro de alguidares de plástico, um para cada uma, gritando ao som de três tambores. Os cabelos soltos balançavam para trás e para a frente, conforme o movimento dos pescoços, ritmados pelas pancadas surdas, as epidermes reluziam à claridade dos archotes presos aos ramos das árvores, os ombros trementes deixavam escorregar até às cinturas o tecido branco... De seios ao léu, com as túnicas levantadas até às coxas, as senhoras da AGAVE dançavam pisando as uvas que chiavam sob o peso das pernas nervosas.

As dançarinas estavam cada vez mais excitadas, ocupadas com a pisa da uva. Depois cansaram-se e pararam de pisar. A fadiga vencera. Algumas tinham-se mesmo deitado e dormiam sobre a erva. As outras, de pé, vagueavam por ali. Os tambores pararam, fez-se silêncio.

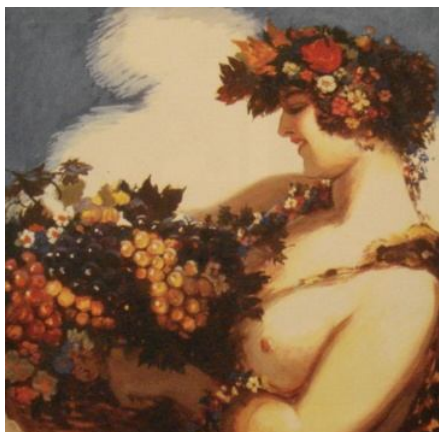
- Parecem as Bacantes – murmurou Le Bihouic. – E depois da flauta, o que é que elas fazem?

- Vão à caça!⁵⁸

Catherine Clément, *As Novas Bacantes*

⁵⁷ in POTTER, David Stone. *Prophecy and history in the crisis of the Roman Empire: a historical commentary on the Thirteenth Sibylline Oracle*. Oxford, 1990

⁵⁸ Cf. CLÉMENT, Catherine. *As Novas Bacantes*. Edições ASA. Lisboa, 2002, excertos, pp. 39, 42 e 44



As **Ménades** ou **Bacantes**, sacerdotisas do deus Baco, ou Dionísio, não possuíam poderes proféticos, apenas ao deus prestando culto e rituais. Apresentavam-se nuas ou vestidas com peles de veado, adornadas de grinalda de hera. Vagueavam pelas montanhas, embriagando-se, durante o culto, e entrando em transe durante as danças e cantos que irrompiam durante a noite. Possuidoras de uma força assombrosa - perseguiam vacas que depois esquartejavam com as próprias mãos, caindo extenuadas ao nascer do dia.

São referidas dezoito, *Egle*, o esplendor; *Calícore*, a formosa dança; *Eupétale*, as belas pétalas; *Ione*, a harpa; *Cálice*, a taça; *Bruisa*, a florescente; *Silene*, a lunar; *Rode*, a rosada; *Oquínoe*, a mente veloz; *Ereuto*, a corada; *Acrete*, o vinho puro; *Mete*, a embriaguez; *Enante*, a foice; *Arpe*, a flor do vinho; *Licaste*, a espinhosa; *Estesícore*, a bailarina; *Prótoe*, a corredora; e *Trígie*, a vindimadora.

Dionísio, deus do vinho, ter-se-ia associado ao deus Krishna, sedutor das damas e senhor das festas e êxtases femininos. Penteu, rei devoto à identidade grega, não aceitou esse deus estrangeiro que se rodeava de mulheres e ao qual, aterrorizados, os camponeses cediam à força da divindade que lhes roubava as mulheres, vindo esse culto a ser proibido por Penteu, enfurecido, também, com a atracção que Dionísio exercia sobre a sua mãe, a rainha Agave.

Desafiado por Penteu, Dionísio decide vingar-se, convencendo-o a assistir às cerimónias extasiantes, disfarçado com uma túnica de mulher e cabelos longos. Agave, senhora do círculo das Bacantes, embriagada, arrancou a cabeça do filho pensando matar um leão, vindo a morrer de desgosto, quando a claridade esclarecedora da manhã a fez perceber o seu crime. Dionísio instala-se, assim, na Grécia, vindo a invadir depois Roma. A Grécia antiga passou a dedicar três festivais em sua honra, *Dionisiacas Rurais*, no Inverno solicitando ao deus a fertilidade das terras; o *Festival de Lenaea*, em Janeiro e destinado aos casamentos; e a *Grande Dionísia*, do qual as representações teatrais chegaram à modernidade, celebrado em Atenas.



60

Os bacanais, em alusão a Baco, seu correspondente romano, foram, inicialmente, rituais secretos frequentados apenas por mulheres, em três dias do ano, vindo, posteriormente, a admitir a presença masculina, e com esta uma maior frequência, vindo a ser interditados pelo senado, em 186 a.C., porquanto, para lá da promiscuidade, neles se organizavam conspirações políticas e crimes.

⁵⁹ Anónimo. *Bacante*. Exposition du Château de Didonne, Royan, 1986

⁶⁰ William Adolphe Bouguereau. *Bacante*, 1894

As Bacantes, personagens da tragédia com o mesmo nome, de Eurípedes, estreada no Teatro de Dionísio em 405 a.C., segundo a narrativa mitológica de Agave e seu filho Penteu.



⁶¹ Imagens, 1 - Jacques Philippe Caresme. *Bacantes*, séc. XVIII; 2 - Salvador Tuset. *Dança de Bacantes*, 1912; 3 - Fernando Alvarez de Sottomayor. *Orfeu atacado pelas Bacantes*, séc. XX

das figuras do fantástico

das fadas

62

As **Fadas** são entidades fantásticas, parte do folclore europeu ocidental, dotadas de beleza, imortalidade e poderes sobrenaturais. Derivando o seu nome do latim *fatum* - destino -, a elas se atribui o poder de intervir no destino dos humanos, e proceder a metamorfoses com a ajuda de uma varinha de condão. Há-as, deste modo, também associadas à morte - *Banshee* e *Bean Nighe* -, e, quando diabólicas são chamadas de *bruxas*, estas tidas como megeras e ausentes de beleza.



63



A fada irlandesa, **Banshee**, mensageira de outro mundo, confunde-se com a mulher, viajando sob a configuração de pássaro, cisne, associando-se a prenúncio de morte, que anuncia com seus lamentos. Mulher dos Sídhe⁶⁴, corresponde-lhe, na mitologia escocesa, **Bean Nighe**, esta figurada numa lavadeira, cuidando das vestes e armadura ensanguentadas do destinado a morrer.

As primeiras referências a estes seres surgem na literatura cortesã da Idade Média e novelas de cavalaria do Ciclo Arturiano, a partir de fontes celtas - assim Morgana e Viviane, reveladoras do estatuto elevado da mulher na cultura celta, cujo poder e ascendência se reflecte sobre os homens. A ilha de Avalon, ou Ilha das Maças, é, também ela, governada pela fada **Morgana** rodeada pelas nove donzelas sacerdotisas. Considerada, por alguns, irmã mais velha de Artur, fora educada por sua tia, a fada Viviane, de modo a tornar-se a próxima Senhora de Avalon. A ela se deve a cura do rei Artur, que para Avalon voltou ferido, embora vitorioso, após a última batalha. Apaixonada por Lancelot - um dos Cavaleiros da Távola Redonda e o mais próximo de Artur, mas apaixonado pela mulher deste, Guinevere, a rainha consorte, romance que atravessa toda a literatura - que a rejeitara por ser sua prima, Morgana afasta-o de Guinevere, assim se vingando.

⁶² Nils Blommér. *Fadas do Prado*, 1850

⁶³ John Duncan. *As amazonas de Sidhe*, 1911

⁶⁴ Relaciona-se o **Sídhe**, **sith** ou **sidh** termo irlandês para referir as colinas, onde se acreditava que viviam as fadas, elfos, gnomos e outros mais. Belos mas tremendos, os Sídhe consideram-se, também, ferozes guardiões do círculo de fadas, ancestrais espíritos da natureza ou antigas divindades, aos quais se brindavam oferendas, cuidando de que se não irassem, sendo tratados, a jeito amável, como *Os Bons Vizinhos*, *O Povo das Fadas*. São também tidos como a versão literária dos *Tuatha Dé Danann*, deuses e heróis da mitologia irlandesa, povo da deusa Danu. Cf. MACKILLOP, James. **Dictionary of Celtic Mythology**. Londres. Oxford University Press, 1998

Segundo outras versões, Morgana terá, por sua vez, tido um filho do rei Artur, que viria a ser herdeiro do trono após a morte do filho de Sir Lancelot, e que esta teria sido expulsa de Camelot - a corte imaginária do rei - depois de jogar ao lago a mágica espada Excalibur, pois que Morgana não pretendia ver Camelot transformado em reino cristão.

Em Avalon teria sido forjada a espada de Artur, *Excalibur*, dotada de mágicos poderes, oferecida pela **Dama do Lago**⁶⁵, ou *Fada Viviane*, a mais importante sacerdotisa de Avalon, filha de *Diana*, a deusa dos bosques, também considerada como a autoridade máxima da ilha, e que tinha a tarefa de proteger a sagrada Excalibur e a entregar a Artur.



66

Características dos mitos celtas, germânicos e nórdicos, as fadas são consideradas, também, fêmeas dos elfos. O mundo onde se movimentam não é de todo belo, pois existem *goblins*, *gnomos* e *anões* e outras criaturas por vezes hostis aos humanos. As fadas, elas mesmas, nem sempre são dotadas de bondade - em *A Bela Adormecida*, a fada esquecida aquando do baptizado da princesa deseja-lhe cem anos de sono.

São, todavia, na generalidade, descritas como seres humanos de natureza benevolente que acorrem, e acodem, a humanos solitários ou em apuros, e, para alguns, anjos fazedores do Bem. Gostam de testar o carácter humano apreciando a lealdade e a integridade, procurando transmitir lições. Assim, as fadas-madrinhas apresentam-se, por vezes, idosas, concedendo desejos mas ensinando o Bem e do Dever.



Ao serviço do amor e da moral, amadas ou mediadoras do amor de outrem, têm como arma o encantamento e a concessão de desejos, enquanto adjuvantes da personagem em favor da conquista do bem desejado. Porque ligadas à natureza, vaidosas e prendadas costureiras, mudam o seu aspecto vestindo-se de diferentes flores e folhas consoante a estação do ano. Gostando de enfeitar os cabelos com flores ou pétalas a jeito de chapéus, recorrendo às borboletas para se tornarem aladas, já que as asas destas são coloridas e belas. Amantes das maçãs e frutos vermelhos, relacionam-se, ainda, com os coloridos e divertidos cogumelos.

⁶⁵ Se, em algumas versões, Artur morre, sendo enterrado na ilha, em outras, ele é levado pela Dama do Lago, rumo a uma outra vida paralela, onde se teria tornado mortal. Ver **da Ilha** Bernard Cornwell, autor da trilogia arturiana **As Crônicas de Artur**, chama Avalon de **Ilha do Vidro**, Ynys Wydryn, lugar de magia e antigos poderes, onde viviam *Merlin* e *Viviane*. Merlin, senhor de Ynys Wydryn, construiu *Tor*, torre onde vivia e que guardava todos os saberes místicos. Diz ainda outra leitura da lenda, que Morgana fora castigada por ter desprezado a Dama do Lago, tendo Artur devolvido Excalibur ao lago onde esta morava, de modo a poder regressar a Avalon junto com sua irmã. Aí repousa junto à sua amada Guinevere.

Em 1191, os monges do mosteiro de Glastonbury encontraram, no cimo de um monte antes rodeado de água, uma sepultura com dois corpos com a inscrição *Aqui jaz enterrado na Ilha de Avalon o conhecido Rei Artur*. Supostamente, seriam os corpos de Artur e Guinevere. Fundado por *José de Arimateia*, que teria levado o Santo Graal para as Ilhas Britânicas, o mosteiro era um lugar ligado à mística do Graal.

Cf. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Avalon>

⁶⁶ John William Waterhouse. *Morgana*, sd



Sensitivas, facilmente ofendidas e afeiçoadas a presentes como recompensa pela sua interferência em favor de um desejo, porque muito femininas, apreciam pedaços de vaporosos tecidos - para um novo vestido - ou um batom brilhante para os lábios. Retratadas como mulheres, de normal ou diminuta estatura, assim as fadas de *Cinderela* ou a afamada *Sininho*, em Peter Pan, de James Matthew Barrie, 1904. Fazem o

universo das crianças talvez porque estas são mais imaginativas, mas aparecem, igualmente, na literatura clássica - *Midsummer Night's Dream* de Shakespeare, por exemplo, celebra Oberon, rei das fadas, e Titania sua rainha - e a música privilegiou-as - o ballet *The Nutcracker* de Tchaikovsky celebra a fada torrão de açúcar.

68

Encantadoras, misteriosas e etéreas, são descritas como delicadas, possuidoras de mágicos poderes e charme. Segundo as lendas, existem há séculos e evoluíram, e assim vemo-las hoje como delicadas e simpáticas vivendo nas florestas. Surgem com o folclore celta e chegaram a toda a Europa, proliferando nos contos, e sobrevivendo à exclusão das crenças celtas tidas como pagãs com a chegada do Cristianismo. Conheceram, mesmo, uma devoção extrema na romântica era Elizabetiana e o sentimentalismo vitoriano. Pinturas, postas, papel de embrulho para presentes, a publicidade vitoriana até ao século XX recorre à sua imagem divulgando produtos domésticos ou de beleza.



69



Espíritos da natureza, dos quatro elementos⁷⁰, as **Sílfides**, inteligentes fadas das nuvens, alimentam as plantas de luz, protegendo humanos e animais. As **Fadas das tempestades**, dotadas de energia extrema, voam sobre as florestas e montanhas. As **Salamandras**, mais poderosas que as fadas das florestas, são espíritos do fogo e habitam o subsolo vulcânico, relâmpagos e

⁶⁷ Fadas costurando cortinas de folhas para a sua casa subterrânea. Imagem in DAVIS, Jenni. **Fairies**. The Pitkin Guide. Hampshire. Jarrold Publishing, 2006, p. 10 cf. 1ª edição BARRIE, James Matthew. **Peter Pan**, 1904

⁶⁸ Imagem vitoriana de Sophie Anderson, in DAVIS, Jenni. **Fairies**., op. cit., p. 3

⁶⁹ Carlotta Edwards. *As Sílfides*, séc. XIX

⁷⁰ O elemental terra é representado pelos *Gnomos* e *Kobolds*, menores e mais amigáveis, que cuidam das raízes das plantas, pelos *Gigantes*, que vivem nas antigas florestas, e os *Devas*, entidades mais evoluídas, debruçadas sobre o conhecimento profundo, pouca consciência tendo da existência humana. Cf. SCHOEREDER, Gilberto. **Fadas, duendes e gnomos. O mundo invisível**. São Paulo. Hemus, 1977

fogueiras, mas não otram na esfera dos humanos, ou apenas sobre estes actuam enquanto musas, pois que inspiradoras e mediadoras entre o divino e a criação do indivíduo. Por sua vez, as **Devas**, outras criaturas do fantástico, são seres luminosos que orientam a natureza supervisionando os espíritos menores.

das feiticeiras

A **Feiticeira** é a entidade capaz de criar mágicas poções e venenos, de metamorfosear os homens em animais ou os petrificar. Dotada de um saber pré-cognitivo, de poderes de encantamento, maldição ou vingança, atribui-se-lhe a capacidade de sobrevoar os céus, tornando-a ágil de movimentos e capaz de observar, do cimo, os meramente humanos. Domina o saber e manuseamento das ervas e especiarias. No imaginário medievo, reuniam-se no Sabbat, vestidas de pele de lobo.

71

Circe, a feiticeira mais considerada, atribuem-se-lhe várias progenituras, entre elas ser filha da deusa Hecate, ou de Pérsia, a ninfa, com Hélio, deus-sol. Tinha o poder de transformar os homens em animais e de fabricar venenos. Envenenara seu marido, rei dos sármatas, exilando-se na ilha de Ea, no oeste de Itália. Dessa ilha imanava uma luz fúnebre, que a



identificava, assinalando-a como deusa da morte dolorosa e do terror. Vivia em encantado palácio, guardado por lobos e leões, antes humanos que ela enfeitiçara, e, como os falcões, fazia cercos às suas vítimas antes de as enfeitiçar. Como os falcões, Circe, qual feiticeira, voava. E fabricava o seu poder através dos nós das suas tranças, cruzamento de fios de cabelo, assim se lhe associando a tecelagem dos destinos.



Deusa da Lua Nova, da feitiçaria, encantamento, magia e bruxaria, no seu caldeirão misturava ervas, fabricando poções e feitiços, com a sua varinha metamorfoseava os homens em animais, fazia mover as florestas e transformava o dia em noite. Homero, Hesíodo, Ovídio e Plutarco, os Antigos, deixaram registadas as suas proezas.

Associam-na às deambulações de Ulisses, personagem da Odisseia, de Homero, que da sua ilha se abeirando, desembarcou vinte e três homens, chefiados por Euríloco, ao belo palácio. Em se aproximando do palácio, rodeado de amestrados leões, tigres e lobos - homens por Circe enfeitiçados - os homens se encantam com o seu doce canto e bela voz. Todos aceitaram o seu convite para que entrassem, à excepção do suspeito Euríloco, e todos foram, após fausto repasto,

⁷¹ Imagens, 1 - John Waterhouse. *Circe*, 1911-5; 2 - John Waterhouse. *Circe oferecendo a taça a Ulisses*, 1891

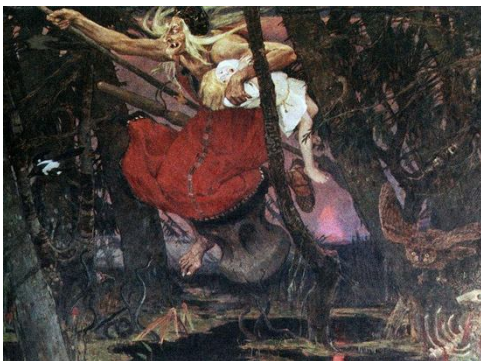
transformados em porcos, cabeça, corpo e voz, mantendo a inteligência de humanos. Informado por Euríloco, Ulisses parte para salvar os seus companheiros, surgindo-lhe, pelo caminho, Mercúrio que lhe oferece uma mágica planta, *moli*, capaz de resistir aos poderes de Circe. Recebido com esmero e encanto, a Ulisses teria tocado igual destino, não fora esta protegê-lo do feitiço lançado pela varinha de Circe. Ao invés de se transformar em animal, Ulisses contra ela investe com sua espada, e a obriga a fazer juramento de libertar todos os homens do encantamento, os deixar partir. Circe cumpriu. Mais ajudou nos preparativos para a partida e os ensinou a atravessar a salvo a Ilha das Sereias.

*Não lamento a coroa que perdi,
A falange que outrora comande
E a esposa, ou viúva, que deixei.
Não lamento, saudoso, minha vida.
Filhos e filhas, na mansão querida,
Tudo isso esqueci, as alegrias
Terrenas olvidei dos velhos dias.
Outro desejo vem, muito mais forte.
Só aspiro, só peço a própria morte.
Livrai-me desse corpo abominável.
Libertai-me da vida miserável.
Piedade, Circe!
Morrer e tão-somente!
Sede, deusa gentil, sede clemente!*

Jonh Keats, *Endymion*

das bruxas

72



As **Bruxas**, seres do mal, feias, enrugadas e de gargalhadas aterradoras, surgem como mostra da vitória do bem. Na literatura povoam as histórias de *era uma vez* - *Branca de Neve*, *Bela Adormecida*, *Hans e Graettel*, e, mais recentemente, em *Harry Potter*. Uma das bruxas mais conhecidas do imaginário popular do leste europeu, **Baba Yaga**, vive numa casa móvel assente em quatro pilares, quatro patas de galinha, tendo como fechadura uma boca cheia de dentes, e viaja pelos céus montada num almofariz apagando o rasto da sua passagem com uma vassoura mágica.

⁷² Jacques-Louis David. *Rapto das Sabinas*, 1799

Este arquétipo surge na maior parte das lendas eslavas - russa, checa, polaca, búlgara, romena, ucraniana, etc -, com algumas divergências nos seus nome, descrição, morada e conduta. Em algumas, como bruxa - figura do mal -, em outras, mais excepcionalmente, como guia das almas perdidas. Sugerindo-se que envelhece um ano por cada pedido a ela dirigido, por tal se furtava à prática do bem. É a figura preferida pelos modernos autores russos de contos de fadas, sendo *Margarita* outra das cantadas bruxas de leste.

Conhecida em Portugal, Espanha e no Brasil, a **Coca**,⁷³ figura feminina da cultura oral, é uma espécie de bruxa com que se assustava as crianças, embora tema das cantigas de embalar.

Descrita como tendo uma cabeça de abóbora que emitia luz ou lume - segundo tradição galaico-portuguesa -, figurada como um dragão com escamas, por vezes confunde-se com o seu masculino. Em Portugal, no Norte, a sua lenda ascende ao século XVI, sendo, em Monção, representada na festa de



Corpus Christi em que é evocada a luta de São Jorge com o dragão, simbolizando a vitória do Mal sobre o Bem. Na Galiza, surge na festa das *Caliveras*. Levada para o Brasil aquando da colonização, é aí conhecida como *cuca*. Porque a Coca está sempre atenta, espiando o comportamento das crianças, dela resultou a expressão popular *estar à coca*.

⁷³ Coca – designação da abóbora, no Minho; provincianismo minhoto, “papão”, cf. Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira

de configurações femininas humanas

de figuras soberanas

rainhas, imperatrizes, regentes e princesas

Falar de rainhas, regentes e princesas é fazer a história da consanguinidade pelo Reino consentida e pela Igreja abençoada. Umas discretas, outras notáveis. Umas pouco originais, outras espantosamente invulgares.

Curtos ou longos reinados. Reinaram décadas ou foram rainhas sem coroa, como Inês de Castro. Percursos, na sua maioria, infelizes, celebrados por faustosas cerimónias que encobriam dor, acatos de obediência, pois que, muitas destas mulheres se viam forçadas a abandonar para sempre os seus países, desenraizadas das famílias e cortes onde cresceram, constringendo-se à saudade - ainda que largo séquito da sua pátria as acompanhasse - , enfrentando as falhas de comunicação de distintas línguas - em que, na verdade, algumas pouco se empenhavam⁷⁴, e destinadas a jovens herdeiros ou idosos monarcas. Senhoras, contudo, de exemplares desempenhos, que inspiraram narrativas, telas, a ópera, o teatro e o cinema.

Algumas viram trágicos destinos, **Catarina de Aragão** (1485-1538), incapaz de conceber um herdeiro varão, **Ana Bolena** (c.1500-1536) condenada ao cadafalso, **Joana Seymour** (1537-1553) que falece aos dezasseis anos, de parto; **Joana de França** (1464-1505), cujo casamento com Luís XII foi anulado vinte anos depois sob alegação de não consumação⁷⁵.



E ainda, **Joana, a Louca** (1479-1539), herdeira de Castela e Aragão, casada com Filipe, o *Belo*, excluída do poder pela incapacidade de governo, incompreendida pelo pai, marido e filho; **Maria Stuart** (1542-1587), duas vezes rainha - da Escócia e de França, quando casa com o

⁷⁴ Isabel de Habsburgo, esposa de Carlos IX, não falava francês três anos depois do seu casamento, e Margarida Teresa, primeira mulher do Imperador Leopoldo, espanhola, nunca aprendeu alemão durante os sete anos de reinado. Cf. BENNASSAR, Bartolomé. **A Cama, o Poder e a Morte – Rainhas e princesas na Europa do Renascimento ao Iluminismo**. Lisboa. Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2009, p. 87

⁷⁵ Joana veio a ingressar na vida religiosa, fundando a congregação da Anunciada, em Bourges, professando votos em 1503. Foi canonizada em 1950, como *Santa Joana de França*. Cf. Idem, p. 95

⁷⁶ Imagens, 1 – Catarina de Aragão; 2 – Ana Bolena; 3 – Joana Seymour; 4 – Joana de França

delfim, regressando à Escócia um ano depois com a morte do marido Francisco; **Henriqueta de França** (1609-1669), rainha de Inglaterra, cujo feliz casamento e harmonioso lar seriam chacinados com a execução de Carlos I após a revolta política, para cuja revolução dizem Henriqueta havia contribuído dado o seu apego ao luxo e à festa, à semelhança de **Maria Antonieta**⁷⁷.



78

Ana de Áustria (1601-1666) reúne as características de uma princesa da Idade Moderna, tardia maternidade - após gorados partos -, longa vida e longo reinado, assim como **Catarina de Médici** (1519-1589) - italiana de nascimento e pouco propensa a ser rainha de França, mas que dominou eximamente a diplomacia e teve um papel único na guerra religiosa. Ou ainda **Maria de Médici** (1575-1642), ao que parece pouco dotada intelectualmente mas brilhante no campo político, e **Maria da Hungria** (1505-1558), esta, senhora de grande largueza de espírito e que, tal como Isabel de Este e Maria Antonieta, fez da arte um poderoso instrumento de propaganda política.



79

Excepções ao protótipo da obediência são Isabel de Inglaterra, Cristina da Suécia e Margarida de Valois. **Isabel I de Inglaterra** (1533-1603) é ainda considerada bastarda quando sucede à estéril Maria Tudor, reinando quarenta e quatro anos. Bela, apaixonada pelo esplendor do

⁷⁷ Para *Maria Antonieta* ver [da Leitura e da Escrita](#) e [da Música - Mecenaz](#)

⁷⁸ Imagens, 1 - Joana, *a Louca*; 2 - Maria Stuart; 3 - Henriqueta de França; 4 - Maria Antonieta

⁷⁹ Imagens, 1 - Ana de Áustria; 2 - Catarina de Médici; 3 - Maria de Médici; 4 - Maria da Hungria, ou de Habsburgo

vestuário e das jóias, hábil, de vasta cultura e inteligente, optou pelo celibato, então uma inovação. Assim como esta, **Cristina da Suécia** (1626-1689) reinou no seu país e recusou o casamento, resistindo às pressões do povo e casas reais. Determinada, defensora da liberdade, converteu-se ao catolicismo e abdicou em favor de seu primo, Carlos Gustavo, um dos pretendentes que rejeitara, não por convicção religiosa, mas rendida aos prazeres da arte e cultura que venerava.



Entre os exemplos mais peculiares destaca-se, ainda, **Margarida de Valois** (1553-1615) prometida a Filipe II - que a recusou -, a D. Sebastião - que entretanto falece -, vindo a casar com Henrique de Bourbon, rei de Navarra. Desapontada com uma ambiciosa corte de intrigas e hipocrisia, revoltada contra a pressão e exercício de poder, traída pela mãe e pelo marido, Margarida dedica-se à escrita e coleciona aventuras amorosas - antes e depois da anulação do casamento - e vem a conhecer o exílio. O receio de assassinato fá-la acompanhar-se pela sua cama, montada em cada cidade da França que percorria, colocando ferrolhos em cada novo quarto⁸¹.

Foram mulheres cultas e inteligentes⁸². Isabel de Este⁸³ - por várias vezes regente -, Maria de Médicis, Joana de França, Joana a Louca, Margarida de Áustria, Maria da Hungria, Margarida de Valois, Cristina da Suécia, Joana de Portugal. E cultivaram o prazer da caça e da sela, assim Catarina de Médici, Cristina da Suécia, Isabel, mulher de Filipe II, Margarida de Borgonha, Maria Luísa de Orleães, Maria da Hungria, Maria de Borgonha e Branca Sforza - as duas mulheres de Maximiliano, que viriam a falecer vítimas de acidente de caça. Isabel a Católica, Luísa de Sabóia, Margarida de Borgonha, Isabel de Inglaterra, Isabel de Este, Maria da Hungria, Catarina de Médici ou Cristina da Suécia denunciaram grande talento político.

Na generalidade, estas soberanas distinguiram-se, também, enquanto artistas ou mecenas das artes, cujos artistas abrigavam, e estes para as suas cortes produziam trabalhos que elas mesmas se encarregavam de divulgar oferecendo às suas pares.

⁸⁰ Imagens, 1 - Isabel de Inglaterra; 2 - Cristina da Suécia; 3 - Margarida de Valois

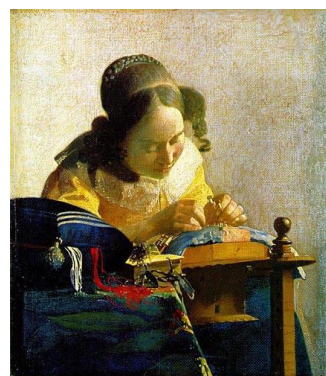
⁸¹ Cf. BENNASSAR, Bartolomé, op. cit., pp. 113-4

⁸² Para o contributo de princesas e rainhas para a música, ver [da Música](#)

⁸³ Para Isabella d'Este ver [da Leitura e da Escrita](#)

de figuras populares

**pastoras, moleiras e camponesas
fiandeiras, bordadeiras, costureiras e modistas
amas, governantas, preceptoras**



Importantes pelo seu labor e saber populares, as camponesas são figuras essenciais no património social e familiar, detentoras de um saber ancestral transmitido de mãe para filha. Sabiam da terra ou do ofício, da cura na doença, de ervas e mezinhas.

Enquanto no século XVIII, as funções domésticas eram, ainda, desempenhadas quer por homens quanto por mulheres, no seguinte apenas estas passam a exercer esses trabalhos, pois que, com a Revolução Industrial, muitas destas mulheres aldeãs, essencialmente as jovens, afluíram às cidades de modo a fugir à fome. A maquinaria viria a transformar a sociedade e os labores, assim a fiandeira e a bordadeira, viriam a tornar-se costureiras ou modistas. Procedeu-se, em oitocentos, também a uma hierarquia doméstica, composta de criadas, amas, governantas, preceptoras. As três últimas com estatuto mais destacado, sendo as amas tidas quase membro da família e as preceptoras diferenciadas pelo seu saber, relevantes na transmissão de conhecimento e formação do carácter das crianças e jovens, sendo, ainda, que estas últimas provinham, frequentemente, de famílias distintas afectadas pela falência.

⁸⁴ Imagens, 1 - Velasquez. *As Fiandeiras*, 1657; 2 - Jan Vermeer. *A bordadeira*, 1669-70

INFERÊNCIAS

Umam são entidades do maravilhoso, outras figuras do fantástico. Umam do mundo dos deuses, do panteão olímpico, outras do terreno do humano. Umam belas, outras disformes. Umam e outras, porém, dotadas de poderes e de poder.

As tríades femininas manifestam em comum a influência sobre o destino humano, ora como musas - *Cárítes*, cabendo-lhes proporcionar bem-estar -, ora encargues de labores - *Hespérides*⁸⁵ e a guarda dos oníricos jardins -, ou interferindo directamente nesse fado. As *Três Graças* ou *Cárítes*, entidades de delicada e inocente aura, dotadas de beleza e graciosidade, apresentam-se como as que mais se conectam com o feminino frágil, conciliador e inspirador. Com elas, competem as *Hespérides* no ideal de beleza, juventude e inocência.

Se *Cárítes* e *Hespérides* se apresentam quase inócuas, outras afiguram-se prestidigitadoras, dotadas de poderes maiores, como as *Moiras* ou *Parcas* que, com as suas mãos, teciam a vida dos humanos. Porventura pelo seu rigor, estas eram anciãs, não agraciadas com a beleza, assistindo-lhes, em comum com as anteriores, serem donzelas dotadas de poderes especiais. Equiparam-se-lhes as *Nornas* nórdicas, igualmente senhoras do destino.

Por sua vez, as gregas *Erínias*, e suas correspondentes romanas, as *Fúrias*, igualmente ausentes de beleza, puniam os crimes por cumprir. Guardiãs como as *Hespérides*, as *Horas*, senhoras do tempo, geriam as energias da natureza regulando os ciclos, assim fazendo suceder as estações do ano, às quais se associavam as sementeiras e colheitas, responsáveis indirectas pelo alimento - logo pela vida -, influência que se estendia aos humanos também em termos de equilíbrio psíquico.

A triplicidade encontra-se, também, na deusa *Artemisa*, *Diana* para os romanos, de que *Hécate* - a deusa misteriosa que preside ao Submundo -, e *Selene* - a deusa Lua -, seriam projecções. Sendo *Hera/Juno*, a deusa tríplice, a mais significativa e elevada, tudo indicando haver sido a mais honrada, representando as três etapas da mulher - a *donzela*, a *esposa* e a *viúva* -, o ciclo e princípio feminino, ao que, igualmente, associamos *Hécate*, também deusa tríplice, senhora das encruzilhadas e do inconsciente feminino, dominado sobre as três dimensões - Céu, Terra e Submundo. A sua negatividade ganhou forma na Idade Média, quando a Igreja a projecta como arquétipo pagão, porquanto era adorada pelos camponeses que lhe prestavam rituais ligados à fertilidade, pois que, nos tempos pré-patriarcais, esta se associava às diferentes fases lunares. Imagina-se que as *Sereias*, inicialmente duas, viessem a constituir outra tríade. Em Homero, estes míticos seres das águas, embora de harmonioso canto, não eram, porém, as mais tarde descritas como formosas e encantadoras mulheres com cauda de peixe, mas grandes aves de rapina. Porque os monstros pagãos são desmitizados pelos cristãos, estes seres, insígnia do sexo e da sensualidade, eram tidos como meretrizes que levavam os homens à miséria, facto figurado no naufrágio, desfecho fatal dos marinheiros seduzidos pelo canto mágico.

⁸⁵ De notar que alguns autores deram a designação de *Hespéria Última* à Península Ibérica. Camões foi um deles, cf. "Agora lhe pergunta pelas gentes / De toda a Hespéria última, onde mora" in *Os Lusíadas*, II, 108

Camões cantou as belas sereias e Teófilo Braga publicou o conto *A Ondina do Lago*. Correspondem às Sereias as *Ondinas* germânicas que inspiraram igualmente os artistas. Frederich de la Mode, escritor germânico, publicou o conto *Ondine*, 1811, de grande sucesso, que influenciou o público durante gerações. Impressionado pelo poema *Ondine*, de Elouysius Beltran, Ravel compõe a peça para piano solo, *Ondina*, 1909 - incluída no conjunto de peças *Gaspar de La Nuit* - e os compositores Hoffman, Tchaikovski, Ravel deram protagonismo a estas figuras em vários bailados.

Um as e outras influentes no destino, embora a diferentes jeitos, estas tríades, dotadas de poderes que os deuses maiores nelas delegavam, provendo-as de livre arbítrio de decisão e acção, eram honradas, respeitadas, idolatradas ou temidas, e lhes era prestado culto. Possuíam o poder de agir sobre os humanos de modo mais inspirador, orientador ou castigador, determinando as suas condutas - ou estas punindo -, o seu porvir e tempo de vida, bem como a sua vertente criativa, sendo característica comum o poder de produzir harmonia e paz, inspiradoras da criatividade e conectando-se às artes.

As tríades não foram, todavia, todas dotadas de excelsas qualidades. Junto com as sereias, as pouco escrupulosas *Górgonas* e as maldosas *Hárpias*, narradas por Virgílio, em *Cérbero*, e admiradas pelo homem medieval, eram figuras horríveis e entidades negativas - assim como as *Eríneas*, os Centauros e semi-homens como o Minotauro, e outros heterogêneos seres retomados em bestiários moralizantes e associados a ensinamentos morais.

Já as Górgonas - Medusa, Euríale e Esteno - de cabeças repletas de serpentes e com dentes de javali, possuidoras de um único olho, de que se serviam à vez, mais não parecem haver sido que três irmãs dotadas do poder de converter em pedra quem para elas olhasse - mormente Medusa, que foi morta por Perseu. Inicialmente muito belas, o seu comportamento libertino provocou a fúria dos deuses, em especial de Atena que as converteu nos monstros atrás referidos. Na verdade, as sereias tinham, também elas, comportamentos libidinosos e perversos, com o fim de, mediante o seu suave canto, atrair os incautos tripulantes dos navios aos escolhos e, conseqüentemente, ao naufrágio. Às sereias opondo-se as *Nereidas*, também belas e sedutoras, mas bondosas ajudando os marinheiros em perigo.

Deste modo, nem todas as entidades femininas são dotadas de beleza, bondade ou nobres atributos. Figuras femininas irreais, do maravilhoso e do fantástico, povoaram o imaginário humano, desde as mais antigas venerações e temores - deusas, ninfas, fadas, sereias, bruxas - presentes em todas as mitologias das culturas ocidental e oriental. Assim, com as sereias concorrem as górgonas, com as fadas concorrem as bruxas, e com a musa e deusa concorre a mulher. A um mesmo tempo, uma e outra.

Em todos os tempos, civilizações e crenças, o ser humano procurou explicações que a si mesmo decifrem. A simbologia dos números faz parte dessa eterna busca. Recorrente na literatura e nas artes - a *Flauta Mágica*, de Mozart, é uma das obras de eleição -, o número três é o da tríplice natureza divina [criação, conservação e destruição]; dos ciclos de vida

[nascimento, apogeu e morte]; e do tempo [Passado, Presente e Futuro] ou as etapas da vida [juventude, amadurecimento e velhice], e, no que respeita à mulher, a jovem, a mãe e a anciã.

Para Pitágoras, a tríade representava o conhecimento - música, geometria e astronomia. No mundo cristão figura-se na Santíssima Trindade [Pai, Filho e Espírito Santo] e na filosofia oriental reúne o homem, a terra e o céu. Remete, também, para as três esferas do universo [natural, humano e divino] e a constituição do ser humano [corpo, alma e espírito]. Eram também três os juizes dos mortos - Minos, Radamando e Éaco - que julgavam as almas chegadas às encruzilhadas tríplices do Inferno, sendo três os lugares para onde Hécate as enviava - os campos do Asfódelo⁸⁶, o Tártaro ou os Campos Elísios.

São três os templos maçónicos [da Sabedoria, da Razão e da Natureza], três os princípios da revolução [liberdade, igualdade e fraternidade], três as virtudes teológicas [fé, esperança e caridade]. Número básico da democracia - é o número mínimo que permite uma decisão de grupo - e dos três poderes [jurídico, executivo e legislativo]. E outras são as conotações, como sabedoria, força e beleza.

O número três surge ainda nas festividades maçónicas - a *Festa das Rosas*, simbolizadas nas três rosas azuis do avental maçónico -, as celebrações dos mistérios eleusinos e afrodisiacos - em que a mulher participava, e remetem para uma religiosidade ancestral e orgiástica -, os mistérios de Ísis e Eleusis, cujos nocturnos festejos se realizavam em sinistras cavernas e incluíam sacrifícios em honra da morte e do porvir, da metamorfose e da ressurreição⁸⁷. A tríade prosseguiu até ao presente, figurada na pintura e representada nas artes mais recentes como a fotografia e o cinema, pois que o triângulo se apresenta como a figura mais estável, dizendo o *três* da união e equilíbrio.

A numerologia é importante na simbologia de entidades femininas, divinas ou não. Na sua maioria, as ninfas - à excepção das *Oreades*, Eco e Halcione - não actuam em privado, mas enquanto grupo. São, deste modo, cinquenta as *Nereidas*, as *Danaides*, as *Menae*, são mil as *Virgens* que seguiram Santa Úrsula e três mil as *Oceânides*, filhas da deusa Tétis. Sendo, na generalidade, características destas entidades o dom da fertilidade, sustento familiar, vida, justiça e ainda sabedoria, assistindo-lhes a aptidão para cuidar e curar, mas também seduzir pela beleza, juventude e sensualidade.

Deméter, deusa da agricultura, colheitas e estações do ano - que deixou a terra tornar-se estéril enquanto Hades não devolveu Perséfone, a sua filha raptada, também esta associada à sementeira e brotar dos frutos -, surge como símbolo de morte e ressurreição, mãe e filha símbolos de fertilidade. E as *Moiras* e *Horas* interferem nos ciclos vitais, vida e tempo - as primeiras compondo a ordem das coisas e a justiça, as segundas regendo os ciclos da natureza e estações do ano. *Hebe*, filha de Hera/Juno, que não deixa de dançar ao som da lira

⁸⁶ O *asfódelo*, planta das pradarias do Hades, era, então, usada nas cerimónias fúnebres e colocada nas tumbas, acreditando os gregos que facilitaria na passagem aos Campos Elísios, servindo também de alimentos aos defuntos. Associa-se à perda da sanidade, porquanto dela se pode retirar álcool. Cf. CHEVALIER, Jena & GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des Symboles**. Editions Robert Laffont, Bouquins. Paris, 1982

⁸⁷ Cf. MANN, Thomas. **A Montanha Mágica**. Lisboa. Dom Quixote, 2009, p. 578

de Apolo, com as *Musas* e as *Horas*, donzelas símbolos de sensualidade, apresenta-se como deusa da juventude e da família, venerada em todos os lares, jurando virgindade. Essas mesmas virgindade e pureza que se encontram também em *Astreia* - filha de Témis, assim como nas *Vestais* romanas protectoras do fogo sagrado. *Tétis*, deusa da água fecunda, mãe das três mil Oceânides, é uma jovem sapiente, e a *Témis* assiste a ordem divina e das Leis, protectora da humanidade, a que se agrega a Justiça, embora a sua beleza a associasse à fertilidade e sexualidade, pois que lhe era prestado um culto que abarcava rituais de orgia. E *Teia*, a deusa do olhar, mãe de Selene, a lua, progenitora das ninfas Menae, e Eos - a aurora, a bela deusa do amanhecer, de carácter volúvel e efémeros amores. Assim as ninfas *Nereidas*, *Náiades*, *Oceânides* - divindades benéficas das águas claras, das fontes ou da floresta e bosques - representam os aspectos femininos do inconsciente. Divindades do nascimento e do heroísmo, elevando os heróis mas, igualmente, perturbando o espírito masculino de tão belas e sedutoras.

Apresentam-se estas figuras atraentes, umas encantadoras pela virgindade e outras sedutoras pela volúpia. A vida ou ressurreição, fertilidade e beleza associadas às deusas e restantes entidades divinas, e, por sua vez, ao feminino, em ninfas assistem às duas mitologias, grega e romana. Associadas à Primavera, inspiraram gregos e romanos, da Antiguidade ao Presente, e foram musas dos poetas e artistas - Dvorak, o compositor operático das águas e lagos das lendas da mitologia e folclore checos, delas fez suas musas; Jean Sibelius, na senda de Homero, compõe a que disse ser a sua preferida obra, *Les Oceanides*, e os pintores encantaram-se pela sua graciosidade.

Filhas da ninfa *Harmonia*, ligada ao culto dos deuses de Samotrácia, e de Ares, deus da guerra, as *Amazonas* surgem como o mito mais duradouro da primeira comunidade de mulheres livres e senhoras de si. Estabeleceram-se na Ilha de Lesbos - ilha de Safo, a grande poetisa da Antiguidade -, conotando-se com o amor, dada a sua ligação à deusa Artemisa, à qual erigiram templo e veneração. Imortalizadas em contos, lendas e pelo operático Wagner, o tempo pretendeu destituí-las do seu carácter mitológico fazendo-as figuras históricas, ainda que num ambíguo plano além do humano. Pondera-se a eventualidade da sua real existência, dado que, na verdade, também as mulheres sármatas⁸⁸ lutavam ao lado dos homens - e posto que, entre os achados arqueológicos, existem sepulturas destas mulheres armadas -, podendo as amazonas serem estas mulheres guerreiras ou a sua lenda nelas inspirada.

Homero refere-as na *Iliada*, onde as denominava de *Antianeira* - as que lutam como os homens. Heródoto e Hipócrates igualmente as mencionam - sendo porventura também elas as guerreiras de *Orlando Furioso*, de Ariosto -, e Luís de Camões cita as ilhas por elas povoadas - cantos IX e X, na Ilha Enamorada. Eis que, assim, atravessaram a Antiguidade, continuando a ser temática medieval e renascentista. A elas se equiparam as *Valquírias* nórdicas, igualmente armadas e montando alados cavalos. Se as primeiras lutavam, as segundas eram condutoras

⁸⁸ Os sármatas foram um povo iraniano da Cítia, região da Eurásia, esta correspondendo a parte da Europa e Ásia, compreendendo, actualmente, países como a Turquia e a Rússia. Cf. Heródoto de Halicarnasso, História 4, c. 440 a.C.

das almas guerreiras mais corajosas ao reino do deus Odin. Cavalgando os céus, as Valquírias não apenas recolhiam os corpos tombados, mas influíam no destino dos guerreiros determinando o decurso da guerra e as vitórias. Seriam perpetuadas por Richard Wagner, na ópera *Die Walküre - As Valquírias* -, 1870, segunda ópera da tetralogia *Der Ring des Nibelungen - O Anel do Nibelungo*.⁸⁹

Enquanto tragédia mítica, *O Anel do Nibelungo*, alegoria social e política, drama onde as forças da natureza, fora da sua ordem, se vingam e deterioram. Assim, deuses e outros seres contribuem para o crescimento do homem, mais consciente e mais conhecedor de si próprio. Sem contudo lhes ser completamente fiel, Wagner baseou-se em fontes da mitologia germânica - *Nibelungenhed* - e nórdica - *Edda* -, enaltecendo a presença do feminino e seus atributos. Por um lado, as deusas, a figura feminina enquanto protectora, por outro, as ninfas, o feminino imprudente revelando-se incapaz de guardar segredos.

Antes da ocupação patriarcal, em Delfos, o culto era matriarcal e as *Sacerdotisas* acompanhavam as festividades da tribo, dançando, cantando e operando rituais e sacrifícios. A elas foi erigido o primeiro templo, depois dedicado a Apolo, cuja importância abarca a vida religiosa e política. São numerosas as sacerdotisas referidas em diferentes regiões - atingindo um número de quatrocentas - entre oraculistas, astrónomas, profetisas, adivinhadoras e curandeiras, assim desempenhando diferentes funções, e sendo detentoras de diferenciadas personalidades.

As *Astrónomas*, mais antigas, dominavam o conhecimento científico, ligadas à terra e agricultura, tendo uma relação próxima com as estrelas, cujo conhecimento era necessário para a sementeira e colheita, originando o futuro calendário. Mantinham estreita ponte com a Grande Deusa lunar e a Terra-Mãe, que regiam as constelações, e eram invocadas, pelos humanos, através de cantos e hinos, cerimónias mágicas que incluíam também a dança.

As *Profetisas* e *Adivinhadoras* respondiam também ao tempo atmosférico, crendo que as constelações determinavam a sucessão das estações do ano, mas assertivas cientificamente pois que observavam a natureza - chuvas, posição solar, fases lunares e marés - assim aconselhando sobre o tempo adequado à sementeira e à navegação, pois que é mais tardia a associação dos astros ao destino humano e à superstição.

⁸⁹ **O Anel do Libelungo**, criada entre 1848 e 1874, considerada a obra mais complexa da história da Ópera e da própria arte, tendo, no seu total, uma duração de dezasseis horas, divide-se num Prólogo **Ouro do Reno**, e três dramas musicais, **A Valquíria**, **Siegfried** e **O Crepúsculo dos Deuses**. Parábola política da tragédia da vontade de poder, onde o *anel* funciona enquanto objecto simbólico, garantindo poder ilimitado mas renúncia ao amor. A luta pela sua posse é o motor da tetralogia, sendo que esta leva a desgraça ao seu possuidor.

Visando o ideal da **Obra de Arte Total**, estreia em 1876 com o início dos *Festivais de Bayreuth*, lugar ainda hoje de peregrinação wagneriana. Enquanto obra de arte total, todas as artes e elementos intervêm, do drama ao texto, orquestra, vozes, cenários e iluminação, convergindo num objectivo de unidade.

Dividem-se as personagens do *Ouro do Reno* em Nibelungos, Deuses, Gigantes e Filhas do Reno, surgindo, ainda, no seu decorrer, também semi-humanos e humanos. A obra importa porquanto nela proliferam as entidades femininas, a saber, no Prólogo, as três deusas, *Fricka* - mulher de Wotan, rei dos deuses, deusa de fecundidade e do casamento -, *Freia* - deusa da juventude e do amor que cuida das maçãs mágicas⁸⁹, que conferem a eterna juventude aos deuses - e *Erda* - deusa da terra, que aconselha Wotan⁸⁹ a entregar o anel aos gigantes, pois grande perigo ameaça os deuses; seguindo-se *Brunnhilde*, bem como as restantes *Valquírias*, filhas de Erda e de Wotan; e as belas *Ninfas* ou *Ondinas* - *Woglinde*, *Wellgunde* e *Flosshilde* - vozes da natureza que guardam o ouro do Reno, e que, iluminadas pelo reflexo dos raios do Sol que no ouro incide, cometem a imprudência de revelar o valor deste, vindo a conhecer a escuridão quando, por fim, é roubado pelo repudiado Alberich.

Entre as *Curandeiras*, incluem-se as Feiticeiras e Bruxas, mas também as Farmacêuticas e Veterinárias que invocavam a deusa da Saúde, presidindo esta ainda ao saber astronómico. Associadas às fontes das águas purificadoras, cantavam hinos e entoavam fórmulas mágicas, em louvor, invocação e purificação, conheciam o poder das plantas e o seu crédito na doença, - muitas destas plantas ganharam o nome das suas deusas ou curandeiras, a saber, ambrósia, artemisa, calipso, melissa, menta, sabina, panaceia...

Com a extinção da cultura hitita, as mulheres cretenses fugidas dos seus países chegaram à Ásia Menor onde fundaram colónias impondo o seu modelo de sociedade matriarcal, sob uma sacerdotisa suprema, que chefiava assembleias, senhora do poder religioso, político, jurídico e legislativo. Nos oráculos-santuários, centros religiosos de várias cidades da Liga, prestavam culto a deusas com funções especificamente femininas, relacionadas com a saúde - Artemisa, Kanrusepa, Katazipuri, Hecate -, com a adivinhação - Caria, Hecate, as Dingir-Mah e as Gulsas -, com a inteligência - Anahita e Inar -, e com a fertilidade - Anahita, Astarte, Cibeless, Onfala, Hebe, Afaya, Eubosia, Hatepinu e Hécate.

As Cidades-Estado cunharam moedas com as efígies das suas Rainhas-Sacerdotisas, que actuavam como Ministras e Juízas, desenvolvendo as artes e as ciências, conhecimentos que traziam das suas origens, e dominando essa sabedoria das plantas assim exercendo a medicina. Outras sacerdotisas actuavam como Mestras, ensinando as jovens em colégios adstritos aos santuários e oráculos - assim o Colégio de Poetisas de Lesbos, onde aprendiam a compor versos, cantar e tocar lira. Outro tipo de Sacerdotisas participava como Músicas, Bailarinas, Cantantes, Sacrificadoras.

As mulheres iniciadas celebravam cultos orgiásticos lésbicos durante as festas dos Mistérios - Frígias e Efésias, nos meses de Abril e Maio - em honra de Cibeles, Artemisa ou Afrodite, usando túnicas curtas em diáfanos tecidos e praticando uma prostituição sagrada. As *Heteras*, participantes das festas *Afrodisíacas*, celebravam o culto em Fevereiro e Março, levando a imagem de Afrodite até ao mar, e recebendo, simbolicamente, uma medida de sal. As lascivas, como as *Propétidas*, de Chipre, eram punidas por Afrodite sendo transformadas em rochas pela perda do pudor.

Já as *Ménades* ou *Bacantes* dizem do culto a Dionísio, originário da Índia, chegando à Anatólia, hoje Turquia, e depois à Grécia, onde ganhou numerosos adeptos, prestavam seus cultos no Solstício, tempo de promiscuidade festiva, mistura entre o sagrado e o profano onde tudo é consentido.

As *Síbilas* ou *Pitonisas* - sendo as mais nomeadas as de Apolo em Delfos - para uns mulheres, para outras entidades divinas, porque dotadas de poderes de adivinhação, na Antiguidade tido como atributo divino, levavam aos indivíduos - do povo aos soberanos - previsões e conselhos. Assertivas no sentido do dom da profecia inerente à mulher, associadas à esfera da magia, porquanto fazem a ponte entre as dimensões astral e física, transmitem o predestinado porvir mas consentem o cumprimento, ou não, deste, segundo as acções do indivíduo.

As *Tesmoforias*, festivais gregos, festas em honra das deusas, contemplavam excessos orgiásticos, pelo que incluíam, porventura, falos, práticas de auto-estimulação feminina - documentada como ritual religioso em textos sumérios e do antigo Egipto, o que diz da liberdade sexual da mulher em tais culturas e que teriam como finalidade a autogénese do Princípio Feminino. Também as *Saturninas*, festas em honra de Saturno, conheciam frenéticas orgias, igualmente exclusivas do feminino. Posto que estas celebrações eram apenas de e para as mulheres, os primeiros varões a partilharem o espaço feminino do sacerdócio foram eunucos, que se embuçavam, mascarando a sua virilidade, disfarçando-se de mulheres, castrando-se e afeminando-se, chegando a simular menstruações e gestações.

As festividades agrícolas teciam, porém, uma ponte também com o fogo, pois que, na celebração destes mistérios de fertilidade da terra, se acendiam fogueiras e tochas que irradiavam calor, e as sacerdotisas se vestiam de vermelho, a remeter para o calor expelido pela actividade vulcânica.

No domínio do fantástico, *Fadas*, *Feiticeiras* e *Bruxas* não são entidades divinas mas do folclore nacional, particularmente celta, sendo, por excelência, as personagens do imaginário do conto infantil. Não protagonizam enredos épicos, nem heróicos feitos lendários, apresentando-se como entidades de *era uma vez*, narrativas com final feliz, oscilando entre a bondade e malvadez, raramente se associando à religião. Personagens da literatura, primeiro para adultos e depois infantil, onde surgem recorrentemente desde há séculos, são transversais pois que as encontramos em distintas e apartadas culturas, presentes, ainda, na *commedia dell'arte* e pantomima.

Distingue-as a beleza, têm em comum a imortalidade. As fadas são belas e encantadoras, as bruxas são megeras, velhas feias e assustadoras. Senhora da magia, tendo na varinha de condão o símbolo do seu mando, a *Fada* simboliza os poderes paranormais do espírito ou capacidades prodigiosas da imaginação, operando singulares metamorfoses e realizando os anseios mais ambiciosos. Dotada de magia, não está sujeita às relatividades das três dimensões. Evoca, na noite, fulgurantes palácios que, em instantes, se ausentam, sobrando a reminiscência de uma ilusão.

As primeiras referências às fadas remontam à Idade Média, novelas de cavalaria do Ciclo Arturiano do folclore céltico-bretão. No século IX, *Mabinogion* - colecção de onze histórias em prosa retiradas dos manuscritos gauleses, registo de relatos orais da mitologia céltica pré-histórica e do folclore medieval⁹⁰ - traz à luz as fadas bem como as aventuras palacianas que deram origem ao Ciclo Arturiano, vindo Os *Lais de Marie France*, século XII, a divulgar as lendas e mitos celtas nas cortes europeias. O Cristianismo absorvê-los-ia retirando-lhes a dimensão histórica tornando-os elemento do fantástico. *Melusine*, de Chrétien de Troyes, romance do século XIV, publicado em França, retoma as fadas, na sua protagonista - misto de mulher, fada, serpente ou druidesa -, sendo que o Renascimento assistiria a estas influências e traria algumas obras com este universo mágico - Shakespeare, em *Sonho de Uma Noite de*

⁹⁰ Esta compilação seria traduzida para inglês e publicada no século XIX por Lady Charlotte Guest

Verão - apresenta uma rainha das fadas, *Titânia*. Também *Romeu e Julieta* apresenta a fada, *Rainha Mab*. E a *Ilha Enamorada*, de Luís de Camões, mais não é senão uma reminiscência das Ilhas Afortunadas, onde os navegantes eram recebidos por belas ninfas, à imagem de *Avalon*.

O século XVI ainda pensa os contos de fadas para adultos, começando estes a ser reunidos em colectâneas, sendo, no final do século XVII, que o pendor erótico se ausenta entregando os contos ao universo da infância. Similar imaginário de fantasia e do inverosímil encontra-se, também, entre os finais de seiscentos até à Revolução Francesa, nos *Salons* franceses, responsabilidade de senhoras cultas - *les précieuses* -, que reuniam os intelectuais onde eram representadas dramatizações de contos de fadas. Estas entidades inspiraram algumas mulheres, como Madame D'Aulnoy, que, em 1690, publica o romance *História de Hipólito*, onde uma fada protagoniza o episódio da *história de Mira*, conto que se revelou um sucesso, e que levou a autora a escrever outros oito romances, entre 1696-98, de que se destacam, *Contos de Fadas*, *Novos Contos de Fadas* e *Ilustres Fadas*, que incluíam alguns contos que viriam a ser adaptados à literatura infantil e que levou à compilação de *As Mil e Uma Noites*.

Perrault publica, em 1697, os *Contes de ma Mère l'Oye*, colectânea popular não destinada a crianças, que indicia da defesa da causa feminista liderada por uma das suas sobrinhas, Mademoiselle Hérítier. Os primeiros títulos - *A Paciência de Grielidis*, 1691, e *Os Desejos Ridículos*, 1694 - parecem justificar esta tese.

As versões hoje infantis nasceram em França, século XVII, na corte de Luís XIV, com Charles Perrault, sendo que a mesma popularização ocorreria, em Inglaterra, apenas no século XIX, onde as passagens mais eróticas e violentas eram expurgadas. Entre 1785-89, foi publicada a série *Gabinete de Fadas - Coleção escolhida de contos de fadas e outros contos maravilhosos*, em quarenta e um volumes, marco do final desta produção destinada a público adulto.

Seria o interesse pela evolução das línguas a partir do sânscrito que, no século XIX, despertou os estudiosos para este tema. Os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, elementos do círculo intelectual de Heidelberg, fazem, entre 1812-22, a compilação de cem antigas narrativas do folclore popular, tendo como título *Kinder end Hausmaerchen* - Contos de Fadas para Crianças e Adultos - com muitos pontos de encontro com as histórias de Perrault. Mas seria Andersen o verdadeiro criador do conto infantil. Imbuído de espírito romântico, o dinamarquês escreveu, entre 1835-72, cerca de duzentos contos, retirados em parte da cultura popular, mas por si reescritos, que publicou com o título *Eventyr* - Contos. Sobre estas entidades se debruçaram, já no século XX, Vladimir Propp - *Morphology of the Folk Tale*, 1928 - e J.R.R. Tolkien - *On Fairy-Stories*, 1947 - cujas obras foram contributos assaz importantes. Tolkien não se seduziu por elas enquanto personagens, mas foi sensível à sua influência, defendendo que os contos que estas utilizam não são exactamente para crianças ou não apenas para estas, atribuindo-lhes o poder *eucatastrófico*, ou seja, uma justiça poética, tendo como elemento o final feliz ou a

redenção à moral e vitória do bem, de que *The Lord of the Rings* é exemplo, muito embora o final não seja inteiramente feliz.

Na verdade, transmitidos oralmente, e concebidos para o entretenimento de adultos, caracterizavam-se por uma história tenebrosa, violenta, onde predominava o incesto e adultério, sendo contados nos espaços femininos de fio e tecelagem, nos campos e tabernas - era uso as mulheres contarem histórias enquanto teciam, passando a personagem a estar associada a uma fiandeira. Uma das versões de *Capuchinho Vermelho* descrevia uma cena de sedução ao lobo - remetendo este conto para a passagem da menina à adolescente, pelo seu período menstrual - e a *Bela Adormecida* fora vítima de estupro, engravidando. A moralidade posterior deve-se sobretudo a Perrault. Entre as heroínas de folclore, que viriam a tornar-se personagens de contos infantis, encontram-se, também, algumas dotadas do dom da palavra. *Bela* - de *A Bela e o Monstro* - apreciava a leitura e é a sua palavra poderosa e libertadora que ao pronunciar o *sim* ao monstro o transforma em belo príncipe.

Se, contudo, na sua origem, ao contrário das fábulas de Esopo, os contos de fadas não foram escritos para crianças nem pretendiam transmitir esses conceitos de Bem e de Mal, no último século, o significado oculto dos contos de fadas tem sido objecto de estudo da psicologia, enquanto abordagem dos psicodramas da infância, pois que o conto de fadas não apenas entretém e encanta como passa uma conduta moral, tornando-se o palco de resolução dos conflitos interiores da criança.

Na pintura e na música, o fascínio por estas figuras foi grande para os artistas, compositores e operáticos. John William Waterhouse dedicou-se-lhes particularmente, Nikolai Rimsky Korsakov, seduzido por uma fada, cria o poema sinfónico *Antar*, 1868, segundo influências orientais, - encantado com as sereias, criou também a ópera *Sadko*, retirada das lendas do folclore russo. Paul Dukas compõe a peça *La Péri* - ou *La Fleur de l'Immortalité* -, 1912, estreada em Paris com coreografia de Ivan Clustine, inspirado em *Peri*, personagem da mitologia persa, fada cujo espírito oscila entre o angélico e o demoníaco, anjos aos quais foi negado o Paraíso até cumprirem a sua pena. Sergei Prokofiev compõe a música para o bailado *Cinderella*, 1940-4 - estreando no ano seguinte no teatro Bolshoi em Moscovo, e tornando-se inspiradora de inúmeros coreógrafos -, nela fazendo desfilar quatro fadas referentes a cada estação do ano.

As fadas apresentam-se, pois, como a natureza no seu melhor feminino enquanto sinal de delicadeza, encanto e graciosidade. Na generalidade, surgem ligadas ao amor, mediadoras entre os apaixonados, adjuvantes na afeição das suas protegidas, submetendo estas a provas, rituais de iniciação que a heroína precisa ultrapassar. Porém, nos folclores irlandês e escocês, as fadas são ainda consideradas espíritos amaldiçoados pois anunciam a morte. Dada a origem do seu nome e a sua interferência no destino, depreende-se que as fadas não serão outras que uma extensão das originais três parcas romanas - *tria fata* -, elas mesmas

transposição latina das moiras gregas - *fata*, as destinadas⁹¹. Fadas, feiticeiras e bruxas - entidades do fantástico - apresentam-se, assim, outras extensões do feminino original, intervindo, de forma mágica, no destino - vida ou morte - dos humanos.

No que às Bruxas respeita, *Baba Yaga*, a favorita bruxa de leste presente em todos os países eslavos, senhora das florestas e dos céus, ora devorando crianças ora atendendo rogos de aflição, surge como ambíguo arquétipo da Mãe-Terra. Foi mote de peças de Moussorsky e Anatoly Lyadov, e de peças de piano solo do álbum de peças infantis de Tchaikovsky. Também a bruxa *Margarita* é recuperada por Mikhail Bulgakov, que escreveria o maior romance russo do século XX, *O Mestre e Margarida*, vindo a inspirar *Sympathy for the Devil* de Mick Jagger.

O Romantismo alemão muito cantou *Loreley*, misto de bruxa e sereia, que, num rochedo no Reno, enfeitiçava os marinheiros desgovernando os seus barcos. Robert e Clara Schuman a ela compuseram peças para canto e piano - Schuman segundo poema de HeiKendorf, e Clara segundo poema de Heinrich Heine, *Die Loreley*. Igual atracção exerceu a bruxa de *Hänsel e Gretle* - o conto germânico recuperado pelos irmãos Grimm tornado ópera por Engelbert Humperdinck, em 1893, bem como depois retomado pelo cinema, teatro e filmes de animação. E o mesmo fascínio acontece, também, no cinema, como o musical de animação baseado em *A Bela e o Monstro*, 1991, produção da *Walt Disney Feature Animation*, dirigido por Kirk Wise & Gary Trousdale, com adaptação de Linda Woolverton e canções de Alan Menken & Howard Ashman.

A fada representa, porventura, os poderes do homem de construir, na imaginação, os propósitos que, na realidade, não consegue realizar, situando-se entre o processo de adaptação ao *real* e a aceitação de si mesmo e dos seus limites próprios. E as bruxas seriam as descendentes das antigas sacerdotisas, representando o terceiro elemento da sagrada trindade feminina, a anciã erudita e sábia, detentora dos Mistérios, que não se subordinava enquanto mulher ou esposa e estava apartada da justiça e cumprimento da lei. Daqui inferindo que a perseguição inquisitória se deveu à sua ligação ao antigo culto matriarcal, senhorio do seu destino, daí que inimigas da fé cristã.

Não apenas as entidades femininas mitológicas ou do fantástico inspiraram os artistas, mas igual aconteceu com figuras femininas do cosmos laboral, das rurais às citadinas. Escritores, pintores e compositores descrevem costureiras, fiandeiras, pastoras e serviçais domésticas. Labores artesanais, como o cuidar dos animais e dos campos, fiar e bordar, artes transmitidas pelas gerações anteriores, e labores domésticos, como cuidar da casa. São trabalhos de aprendizagem informal, como os de agulha, associados ao feminino, ora manuais ora em fábricas, que a Revolução Industrial alteraria.

Schubert canta Margarida fiando, Mendelssohn publica *Canções sem Palavras* - compilação de cinquenta canções sem título, mas conhecidas como *A Fiandeira*; Puccini leva ao palco Mimi

⁹¹ CHEVALIER, Jena & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Éditions Robert Laffont, Bouquins. Paris, 1982. PP. 430-31

em *La Bohème*. Stravinski, no bailado *Petruska*, apresenta a Dança das Amas; Tchaikovski, na ópera *Yevgeny Onegin*, mete em cena o gineceu doméstico, mãe, ama e as duas filhas; Mussorsky escreveu canções de embalar entoadas por amas. Mozart, na ópera *As Bodas de Fígaro*, retrata Susanna, a criada.

Após o final da Idade Média, princesas, regentes, rainhas e imperatrizes começam a ser instruídas na leitura, nas artes e na política, tornando-se atraente a mulher culta, ornamento da corte, sendo estreita a sua relação com as artes. Deste modo, as princesas do Renascimento falavam várias línguas, praticavam a leitura, cantavam, dançavam e tocavam - clavicórdio e alaúde -, desenhavam e pintavam, algumas tinham a paixão da caça e eram excelentes amazonas, fizeram política e História, foram mecenas das artes e praticavam-nas.

Embora Erasmo, em *Declamatio*, defendesse a instrução com a presença de um preceptor, a educação das princesas era feita familiarmente a modo singular ou ainda junto com outros jovens da família, nas chamadas *escola de príncipes*⁹². O latim, ou mesmo grego, eram línguas aprendidas por infantas, princesas, arquiduquesas e rainhas, cuja formação abarcava ainda, em todas as casas soberanas europeias, o porte, o caminhar, o vestuário. São exemplos disso os Médici, os Tudor, os reis católicos de Espanha, as cortes de Portugal, as casas imperiais de Leste, etc. Entre os seus lazeres, destaca-se a dança e o apreço ao teatro e à música, para lá de matérias como as ciências, a física e a química, a matemática e a astronomia e a política, esta necessária para reinar. Eram ainda apreciadoras da caça e da arte de cavalgar a jeitos de amazonas. E, enquanto mecenas, promoviam artistas, elogiando-lhes o talento e incentivando-lhes a produção. A epístola, fonte substancial dos seus reinados, foi processo de escrita, afectuoso laço com familiares e amigos e instrumento de governo, assim dizendo do carácter e da função, da inquietação e da decisão, da mulher e da soberana, ascendendo, em alguns casos, a grande espólio.

Ainda que muitas das princesas predestinadas a casamentos indesejados optassem pelo convento, as mulheres renascentistas mostravam erudição cultural, talento político e apego ao poder, frequentemente, se atribuindo poder a uma estrangeira. Porque o garante de descendência era ganho em respeitabilidade, a maternidade levou-lhes estatuto e consideração, embora a História também reze de algumas por seus filhos destronadas. A gravidez, porém, também as matou prematuramente, salvando-se algumas graças à esterilidade, devido à qual outras foram repudiadas. Também a viuvez foi a algumas passaporte para o mando, devendo-se, em grande parte, à avançada idade de seus esposos. Tomavam por opção não voltar a casar, porventura movidas pela liberdade conquistada, autonomia e desejo de conservar o poder de decisão e independência.

Governaram reinos, decidiram destinos, cultivaram uma corte de artistas, foram por estes retratadas, porém, heranças, alianças, estratégias políticas e jogos diplomáticos determinaram a vida destas mulheres, que, embora os eruditos saberes, se renderam aos seus destinos. Conheceram o poder, o exílio, o cárcere, o cadafalso. O amor, a felicidade foram meros e

⁹² Ver [da Leitura e da Escrita - Inferências](#)

parcos acasos, as figuras femininas populares - camponesas, operárias, criadas - foram, porventura, mais senhoras da sua história pessoal.

Porque o profeta é tido na cultura hebraica como aquele que fala com Deus, e dEste transmite as novas aos homens, a experiência visionária era muito poderosa na Antiguidade. Esta noção de profecia recua, porém, a tempos mais remotos, não monoteístas, como estas religiões helénico-românicas, oráculos gregos e persas, sendo as sacerdotisas interlocutoras entre os deuses e os homens. O panteão era domínio do feminino, presidido pela Deusa-Mãe e os cargos sacerdotais exclusivamente femininos, de acordo com a sociedade, ela também matriarcal, prestando-se culto a divindades femininas. Este culto diz da existência de um tempo em que as mulheres não estavam excluídas do exercício do poder, ou mesmo que este a elas pertencia, sendo que o panteão pré-histórico monopolizado em torno da Deusa-Mãe, terra e céu, senhora de todo o universo, assim o designa.

Diferentes identidades presidiam a cerimônias religiosas e fúnebres, exerciam poder - participando e presidindo a muitos cultos - e possuíam o domínio do sagrado. A existência deste sacerdócio corrobora a existência do matriarcado em recuados tempos. Ou a religião estava nas mãos das mulheres, ou estas eram consideradas pela sua associação ao cultivo da terra e a cura da doença em consonância com a associação do princípio feminino à fertilidade. Deste modo, deusas, juízas ou sacerdotisas, ninfas ou demais entidades, do maravilhoso, do fantástico ou do domínio terreno, desde os primórdios dos tempos as mulheres gozavam de grande deferência e autonomia.

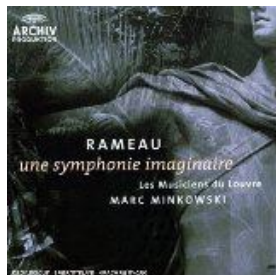
Quiçá o facto de as mulheres se encarregarem dos trabalhos de campo, tão importantes, houvesse levado ao seu considerado estatuto, pois delas dependia o labor que garantia a sobrevivência. Porventura pela mesma razão, as festividades religiosas honravam as deusas, e com elas as colheitas e a prosperidade. Ligada à agricultura, às estrelas, estações do ano, fases lunares, gestação e parto, a mulher representou, ao longo de milénios, a fertilidade humana e da natureza, e, por inerência, também a sensualidade e a sexualidade. Também nas mãos das mulheres estava a cura. Mais do que os homens, eram conhecedoras de ervas milagrosas, mágicas poções e rituais. Ou seja, a mulher detinha o conhecimento.

A primeira religião do Homem foi a Mulher, e a primeira divindade, a Deusa-Mãe, representante da terra e do céu, senhora de todo o universo. Natural e sobrenatural. O poder, domínio do feminino. Assim era em pré-históricas sociedades. Assim, o desfilar do tempo veio a assistir a rainhas, consortes ou regentes detentoras do poder, e pôs na mão de camponesas e demais trabalhadoras a gestão do lar, da família, da sociedade, impulsionadoras da ordem, da justiça e do cuidado. Prestígio feminino que, com o advento do Cristianismo, se foi diluindo lentamente até se reverter na totalidade.

I. Das entidades do maravilhoso

1.1. Das entidades em trilogia

SUPORTE AUDIO



Les Boréades, Gavottes pour les Heures et les Zéphirs, IV acto, in
Une Symphonie Imaginaire, Jean-Philippe Rameau, 1763

1.2. das benéficas ninfas florestais e aquáticas

SUPORTE VIDEO



Ária das ninfas, I acto, in *Rusalka*, Antonín Dvorak, 1900



Lago dos Cisnes. Piotr Ilyich Tchaikovsky 1877

SUPORTE AUDIO



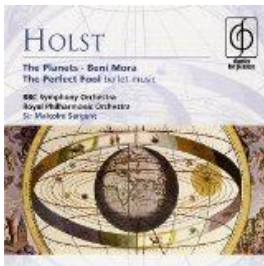
As Oceânides, Op. 73, Jean Sibelius, 1914



Rusalka, Antonín Dvorák, 1900



Syrinx. Debussy, 1913



Dança dos espíritos da água. Gustav Holst, 1908-12

1.3. dos malévolos cantos de encanto

SUPORTE AUDIO / VIDEO



Sadko, 2º acto, Rimsky Korsakov, 1896

1.4. de outras entidades

SUPORTE VIDEO / AUDIO



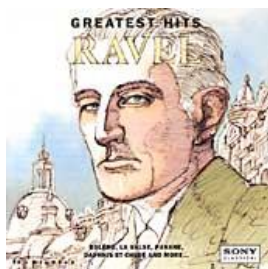
Cavalcada das Valquírias, in *As Valquírias*. *O Anel dos Libelungo*. Richard Wagner, 1870



Semiramide, abertura. Gioachino Rossini, 1823

II. Das entidades do culto

SUPORTE AUDIO



The Fairy Garden. Maurice Ravel



Moonlight Sonata - Adagio sostenuto. Ludwig van Beethoven

III. Das figuras do fantástico

SUPORTE VIDEO



As Silfides, coreografia Sergei Pavlovich Diaghilev para os Ballets Russes, música de Frederic Chopin, 1909



Dança da Fada torrão de Açúcar, Quebra-Nozes, Tchaikovsky, 1892

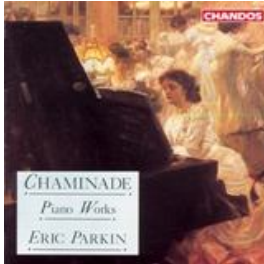


Fadas das Estações, Cinderela, op. 87, I acto, Sergei Prokofiev, 1940-44

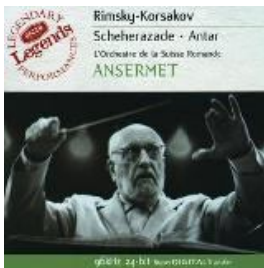


Ária da Bruxa, *Hänsel und Gretel*, Engelbert Humperdinck, 1893

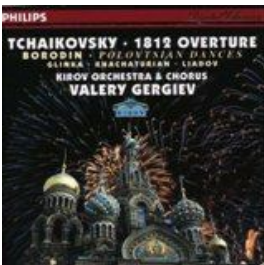
SUPORTE AUDIO



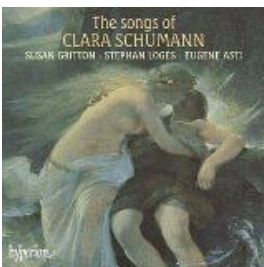
Pas des Sylphs, op. 123, Cecile Chaminade, 1906



Antar, 2º movimento, Rimsky Korsakov, 1890



Baba Yaga, Tchaikovski, 1878



Lorelei, Clara Schumann, canção para piano e piano, segundo poema de Heinrich Heiner, 1834



O Beijo da Fada - Land of Eternal Qwelling. Igor Stravinsky

4. De configurações femininas humanas

SUPORTE VÍDEO



Yevgeny Onegin. Tchaikovski, 1831, cena I [ópera] (gineceu doméstico)



Dança da Menina Tonta. Frederico de Freitas, 1940



Susanna, in *As Bodas de Fígaro*, IV acto. Mozart, 1782

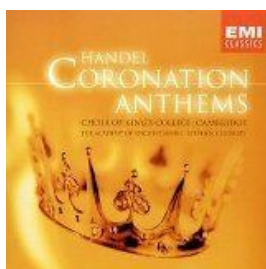


Serpina, , in *La Serva Patrona* Intermezzo II. Pergolesi, 1733

SUPORTE AUDIO



Sonho de Uma Noite de Verão - Nocturne. Mendelssohn



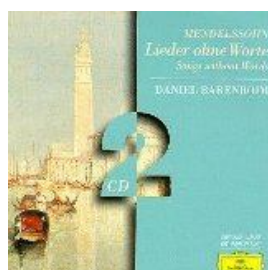
My Heart is Inditing, Coronation Anthem. Händel, 1727, andamento da obra para a coroação de Carolina aquando do casamento com George II



A pastora e o cavaleiro. Joseph Canteloube



A Bela Moleira, Franz Schubert



A Fiandeira - Romance sem Palavras. Op. 67, nº 4. Félix Mendelssohn

no entre Grandes Guerras

la garçonne
das sufragistas
da mulher nas grandes guerras e na resistência

la garçonne



Anónimo, 1934

Eram a imagem dos Loucos Anos 20, **les garçonne**, cabelos curtos em linha recta, silhueta esguia, algo andrógina, hesitante entre o masculino ou uma nova feminilidade, rosto da emancipação e liberalização.



Renée Perle e Lulu, por Jacques Henri Lartigue. Bois de Boulogne, 1932

As fortes mudanças sociais do século XX estendem-se à moda e a um novo conceito de beleza. As saias encurtam e a garçonne traz a excentricidade mostrando as pernas - que garante com meias de seda em tom de pele, sugerindo pernas nuas. Os vestidos, de cintura descida, favorecem os corpos esguios - novo padrão de sensualidade - e mostram as costas desnudadas, enriquecem-se de pedrarias e outras bijutarias. Os braços despidos exibem numerosas pulseiras, o pescoço nu, adornado de longos colares de cristal, valoriza, também, os grandes brincos. O chapéu, acessório de embelezamento, passa a ter uso apenas diurno e conhece um novo modelo, a *cloche*, chapéu em forma de sino, usado sobre os olhos, que exigia os curtos cabelos *à la garçonne*, e era sinal de bom gosto e com conotações de riqueza e independência.



A *garçonne* maquilha-se pintando os lábios em carmim e os olhos de negro, embaindo o olhar de mistério e sedução. Fuma cigarrilhas, dança o Charleston, ritmo frenético, e sai à noite, adornada de pérolas e plumas. Serpenteante. É o feminino, a dizer-se. Ousando.



¹ Imagens 1 e 2, anônimo, 1929

² Imagens, 1 - Balazs, 1920s ; 2 - Jacques Henri Lartigue. *La Garçonne*, sd

No que toca a novidades e moda, a *garçonne* ouve rádio, o som do Charleston e do ritmo jazz, deleita-se com a publicidade e o cinema. É com a actriz **Louise Brooks** que o corte *à la garçonne* se torna lenda, servindo a tela para a sua divulgação.



Louise Brooks

Fascinado pelo cinema, o universo feminino copiava-a, bem como a **Gloria Swanson**, **May Pickford**, **Póla Negri** e **Theda Bara**, vedetas do cinema mudo.



Gloria Swanson



Mary Pickford



Póla Negri

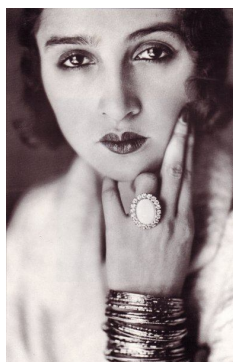


Theda Bara

Ícones tão poderosos quanto **Josephine Baker**, **Renée Perle** - modelo e pintora discreta, a primeira musa de Jacques Henri Lartigue - e **Zelda Fitzgerald**³ - musa dos Anos Jazz, a musa de Scott Fitzgerald.



Josephine Baker



Renée Perle



Zelda Fitzgerald

³ Ver [da Pintura](#)



5



A *garçonne* não renuncia apenas à contenção do espartilho⁷, não usa apenas cabelo curto, mas veste calças e pratica desporto, imagem que, desde a última década de oitocentos, se alia ao masculino. A calça, já antes usada em traje de equitação ou prática de golfe, vem para ficar no vestuário do quotidiano, anseio de imitar os homens na sua liberdade, acesso para a igualdade. Sendo a peça de vestuário

6



que diz da virilidade masculina, poderá considerar-se que esta busca de igualdade assenta, numa primeira fase, na negação da feminilidade, dada a vontade expressa de imitar os homens. E, porque o vestuário, traço cultural determinante do sexo, aponta um lugar na vida social, numa sociedade onde o poder é masculino, adoptar a forma de vestir do homem torna-se uma afronta.

O traje é uma linguagem, diz de quem o usa e das regras sociais e morais. Enquanto o vestuário feminino ocidental sofreu alterações amplíssimas ao longo dos tempos, o masculino pouco evoluiu, sendo a calça peça, desde sempre, associada ao masculino, e, mais particularmente, ícone da imagem deste desde o pós Revolução Industrial. Contudo, desde a Antiguidade, Idade Média ou tempos modernos, os homens envergaram *vestidos*, *saías* e mesmo *collants*, não vendo contestada a sua imagem varonil. Porque tanta polémica gerou o uso da calça, quando as mulheres decidiram estas usar? A diversidade no vestuário masculino nunca provocou igual contenda.

⁴ Eugène Atget. Boulevard de Strasbourg, Corsets, 1912

⁵ Ginger, por Berenice Abbott, sd

⁶ Charlotte Andler, 1929

⁷ Em seu lugar surge o soutien, criação de Herminie Cadolle.

Porque a saia travava os movimentos - pouco prática e confortável numa vida que se queria mais activa -, já *George Sand*, *Colette*⁸ e *Rosa Bonheur*⁹ haviam usado calças, afrontando as décadas anteriores. Simultaneamente, frequentavam lugares exclusivamente masculinos, saíam à rua circulando livremente, fumavam em público, e queriam fazer do seu trabalho uma profissão que lhes permitisse autonomia.

Na verdade, a História da Moda não desvincula o seu uso das transformações sociais ocorridas. Com o protagonismo dado por *Coco Chanel*¹⁰ (1883-1971) nos anos vinte, a calça, acompanhada, por vezes, pela gravata ou laço, veio a rasgar resistências e a impor-se como opção feminina no pós-guerra, associando-se o seu uso à quebra de tabus e sabor de liberdade. Inicialmente símbolo de emancipação, acompanhou a mudança de mentalidades, vindo, lentamente, a fazer parte do guarda-roupa feminino, embora muitas mulheres, elas mesmas, houvessem mostrado certa resistência, porventura porque aquela se apresentava como um instrumento de emancipação para o qual muitas não estariam preparadas.

É com o título do livro de Victor Margueritte¹¹, publicado a 12 de Julho de 1922, no preciso dia em que o Senado Francês recusava às mulheres o direito ao voto, que surgiu o termo *la garçonne*. Foram vendidos 600 000 exemplares, representado em palco e feitas adaptações ao cinema.



O estilo *à la garçonne* chega a Portugal através deste romance, proibido junto de nós porque tido como escandaloso, embora representado no Teatro da Trindade¹³. Portugal associou o novo corte de cabelo ao jeito arrapazado, considerando-o uma indefinição de sexo ou androginia. Influenciada pela Igreja Católica, a irreverência associada à *garçonne* foi mal recebida na conservadora sociedade portuguesa que, nos cabelos curtos e corpos esguios desprovidos de formas, especulava o fenecimento do eterno feminino.

⁸ Ver [da Leitura e da Escrita](#)

⁹ Ver [da Pintura](#)

¹⁰ Outros costureiros requisitados eram Paul Poiret, Jeanne Lanvin e Jean Patou.

¹¹ Para *La Garçonne* de Victor Marguerite ver [da Leitura e da Escrita](#)

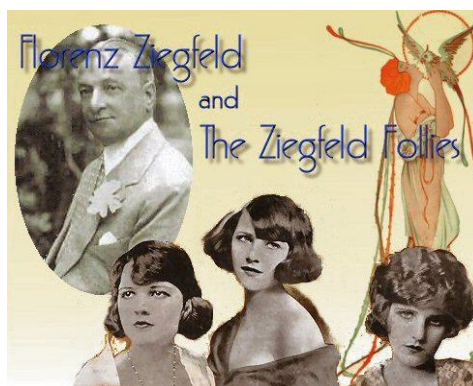
¹² Imagens, 3 - *La Garçonne*, 1936 [direcção de Jean de Limur] ; 4 - *La Garçonne*, 1957 [direcção de Jacqueline Audry]

¹³ A peça teve *Lucília Simões* como protagonista.



Irrompe, porém, uma nova classe - entre a costureira, a caixa de balcão e a dactilógrafa ou secretária particular - que se fascina com as imagens da grande tela e a moda vinda de França. As *coquetes* lisboetas, que o Chiado e o Passeio Público viram desfilar, agastadas também das anquinhas e crinolines, deixam-se igualmente seduzir, ainda que as portuguesas que a este estilo aderiram - no que ele comporta de intelectualidade - fossem em número limitado e se restringissem a uma elite abastada da cidade.

“Todas sabem fazer a maquillage e vestir com arreganho. De lábios bem pintados, de sobrancelhas primorosamente arranjadas, gaforinhas em ar de torre de menagem, meias de nylon de grande qualidade, decote provocante, saia curta (...) ‘Garotas’, lhes chamam na nova gíria. (...) Libertada da velha prisão doméstica, dos pesados grilhões que a cingiam ao lar, a Mulher moderna sai quando quer, vai para onde quer, sem ter que dar satisfação a ninguém. A Mulher mandou o piano para o diabo e abominou as ternas e melodiosas valsas e mais trechos musicais, plenos de sentimento, deixando memoráveis os serões familiares (...). A Mulher, abandonando o papel de gata-borracheira, deixou o bordado a matiz ou a missanga. Não faz os lindos trabalhos com escamas de corvina, e as cascas de ovo já não têm utilidade para confeccionar labores de engenho feminino. As flores de cera passaram à história. Foi um ar que deu a todas as ‘prendas’ em que as ‘fifis’ eram mestras. O tempo é pouco para as canastas...”¹⁵



¹⁴ Lartigue, *Années Folles*

¹⁵ Cf. COSTA, Mário. *O Chiado Pitoresco e Elegante*. Lisboa. Edição Município de Lisboa, 1966, pp. 327-8

¹⁶ Florenz Siegfeld e as Ziegfeld Follies, Broadway

INFERÊNCIAS

[erotismo] uma imensa aleluia perdida num silêncio sem fim

Georges Bataille, *O Erotismo*

Era uma Paris pós-guerra, feliz e em paz. Loucos Anos 20, euforia e sexualidade, teatro da libertação. Vida à margem do suposto numa jovem educada e *de família*, a *garçonne*, rodeada de artistas, escritores e músicos de engenho vanguardista, é rebeldia e irreverência, arbítrio de libertação e independência. Se pintar e escrever eram trabalhos considerados masculinos, fazer uma carreira era ousadia quase impensável tendo implicações mais sérias. O celibato surge, frequentemente, como o caminho possível pois que tal estar implicava rejeição e solidão, porquanto não proliferavam maridos capazes de tais liberdades aceitar. Também a renúncia à maternidade parecia inevitável, de modo a não impedir o tempo destinado à criação artística e em proveito próprio, sendo que a determinação exigida terá desmotivado inúmeras mulheres, pois difíceis eram as contendas a transpor.

Porém, inúmeras outras mulheres assombrosas se destacaram neste período, *Anna de Noailles* escreve poesia, *Isadora Duncan* deslumbra com a sua dança, *Mistinguett* cativa Paris - tornando-se a vedeta mais popular dos Folies Bergère, Moulin Rouge e Eldorado, *Alice Guy* é pioneira como operadora de filmagens, *Camille Claudel* realiza as primeiras esculturas, *Lili Boulanger* é célebre compositora, *Suzanne Valadon* faz do seu estúdio o Musée de Montmartre, *Elise Laroche* torna-se a primeira mulher no mundo a obter a licença de pilotagem, e tantas, tantas mais nesta viragem, voragem.

À imagem das sufragistas inglesas, que conseguiram o direito ao voto em 1918, as parisienses, aspirantes a uma emancipação, terão começado a libertação numa mensagem enviada pelo corpo e aparência, ainda que, porventura, de conotação fútil, rasto de *Nº 5 Chanel*. Se não podemos associar a *garçonne* directamente ao feminismo - porquanto a maioria das feministas evitava os excessos, zelando por manter uma imagem respeitável - sem dúvida ela ousou desafiar tabus e preconceitos, mensagem que adveio mundo afora. Livres e rebeldes. Triunfos e tragédias. Letras, tintas... palavras, telas. Mulheres corajosas que, enfrentando a sociedade, triunfaram sobre as falsas morais e o preconceito. A elas se deve o grande passo para a modernidade.



DÉCLARATION DES DROITS DE L'HOMME ET DU CITOYEN

1789

Les Représentants du Peuple Français, constitués en Assemblée nationale, considérant que l'ignorance, l'oubli ou le mépris des droits de l'homme sont les seules causes des malheurs publics et de la corruption des Gouvernements, ont résolu d'exposer, dans une Déclaration solennelle, les droits naturels, inaliénables et sacrés de l'homme, afin que cette Déclaration, constamment présente à tous les membres du corps social, leur rappelle sans cesse leurs droits et leurs devoirs ; afin que les actes du pouvoir législatif, et ceux du pouvoir exécutif pouvant être à chaque instant comparés avec le but de toute institution politique, en soient plus respectés ; afin que les réclamations des citoyens, fondées désormais sur des principes simples et incontestables, tournent toujours au maintien de la Constitution, et au bonheur de tous. En conséquence, l'Assemblée nationale reconnaît et déclare, en présence et sous les auspices de l'Être Suprême, les droits suivants de l'homme et du citoyen.

Article premier

Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits.

Podemos considerar que o movimento feminino dito moderno teve início com **Rose Lacombe** (1761-1809), mulher do povo, que, a 6 de Outubro de 1789, liderou uma marcha a Versailles pedindo pão ao rei. Rose viria a juntar-se ao clube de jacobinos, o mais radical no movimento revolucionário e foi co-fundadora do *Clube des Femmes Revolutionnaires*, representante das mulheres trabalhadoras.

Inúmeras outras mulheres, aquando da Revolução Francesa, se posicionaram na frente de luta e participaram em círculos de discussão, entre elas Olympe de Gouges membro do *Cercle Social*, que reunia na casa de **Sophie de Condorcet** (1764-1822), escritora, mulher do filósofo Nicolas de Condorcet, que mantinha no Hôtel des Monnaies, Place de la Concorde, um salão filosófico frequentado por filósofos e artistas *des lumières*, abertos ao conhecimento e à ciência.

Posto que a revolução declarava igualdade entre os homens, porque não contemplar a mulher em iguais direitos?



Olympe de Gouges (1748-1793), pseudónimo de Marie Gouze, é autora de peças de teatro de grande sucesso, romances e panfletos, e apaixonada defensora dos direitos femininos. Escreve a *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne*¹⁷, em 1791, intercedendo junto de Marie Antoinette para que assinasse uma petição de igual distribuição de bens

entre mulheres e homens¹⁸.

Contra a pena de morte, criticou vivamente a condenação dos reis, vindo os seus escritos, de terror cada vez mais feminista, a tornarem-se intoleráveis para os extremistas jacobinos que exilaram Sophie e guilhotinaram Olympe. A luta das mulheres esmorece com as novas leis que a remetiam ao espaço doméstico excluindo-as, cada vez mais, dos círculos sociais e políticos, e décadas demorarão até que vivamente se reacenda.



19

¹⁷ Article 10. La femme a le droit de monter sur l'échafaud, elle doit avoir également celui de monter à la tribune. Ver **Leonor Fonseca Pimentel** (1752-1799), a portuguesa de Nápoles, cérebro da Revolução Jacobina de Nápoles, 1799, pioneira do jornalismo político in [da Leitura e da Escrita - jornalismo](#)

¹⁸ Ver carta a Marie Antoinette em anexo ou in [http://www.aidh.org/Biblio/Text_fondat/FR_03_fen.htm#Anchor ~](http://www.aidh.org/Biblio/Text_fondat/FR_03_fen.htm#Anchor~)

¹⁹ GOUGES, Olympe de. *Remarques patriotiques*, 1788-9 (frontispício)



Elizabeth Cady Stanton (1815-1902), activista americana, escreveu a *Declaration of Sentiments*, aprovada na primeira convenção dos direitos da mulher, em Seneca Falls, Nova Iorque, 1848, início da caminhada pelos direitos da mulher e sufrágio feminino. Junto com **Susan Anthony**²¹ fundam a *National Woman Suffrage Association*, sendo Elizabeth presidente.

Estuda, até aos dezasseis anos, na *Johnstown Academy*, latim, grego e matemática, ganhando vários prémios e louvores académicos, porém, enquanto alguns dos seus colegas masculinos, menos graduados passam ao *Union College*, Elizabeth vê interdita a sua entrada. Matricula-se, então, no *Troy Female Seminary*, em Nova Iorque, fundado e gerido por Emma Willard, onde foi profundamente influenciada por Charles Finney, eloquente orador evangélico.

Em 1840, casa com o abolicionista Henry Brewster Stanton, recusando-se a pronunciar a palavra *obedecer* - *I obstinately refused to obey one with whom I supposed I was entering into an equal relation*. O casal teve sete filhos, seis dos quais seguindo um método de planeamento familiar que Elizabeth defendia. A sua luta assentava, ainda, nos direitos para a mulher casada, lei de divórcio liberalizada, igual guarda de filhos aquando de divórcio e direitos de propriedade e bens. Falece duas décadas antes dos Estados Unidos concederem o direito ao voto feminino.



22

23



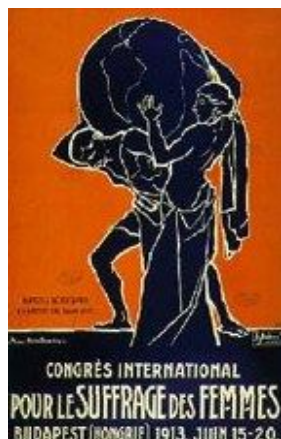
Inícios de novecentos. Novo século. Sendo o homem o chefe do clã, era este quem pela família deveria votar. À mulher, destinada por natureza e vocação a ser mãe, cabia a função de guardiã da família e seus valores, não mais. Porém, o destino feminino está prestes a mudar. E, segundo Jacques Lacan, a emancipação da mulher serviria a da humanidade.

²⁰ Elizabeth Stanton, sentada, e Susan B. Anthony, autoria e data não apuradas

²¹ Susan B. Anthony viria a escrever a *History of Woman Suffrage*, 1881-1922, seis volumes, em parceria com Matilda Joslyn Gage - volumes 1 a 3 -, e com Matilda e Ida Harper - volumes 4 a 6

²² Parada sufragista feminina, Nova Iorque, 1912

²³ Emmeline Pethick-Lawrence. Trafalgar Sq, Londres, 1908



O ano de 1913 assiste ao congresso internacional para o sufrágio²⁴ feminino em Budapeste, enquanto as americanas reclamam, em Washington, o mesmo direito. É neste ano que, na Noruega, as mulheres obtêm o direito ao voto. A Islândia e a Dinamarca acordam o direito ao voto feminino respectivamente em 1914 e 1915; a Rússia, Áustria e Irlanda a ele anuem em 1917; Grã-Bretanha, Alemanha, Suécia e Polónia em 1918; Luxemburgo, Países-Baixos e Canadá no ano seguinte – quando tal direito se estendeu ao Quebec, pois todos os outros Estados o haviam obtido no ano anterior –, ano em que também o Papa Bento XV aceita o princípio do voto feminino. As americanas conquistam-no em 1920 - embora o estado de Wyoming o houvesse já concedido em 1869 e as espanholas obtêm-no 1931.

As sufragistas francesas apenas em 21 de Abril de 1944 virão a conseguir o direito ao voto, com de Gaulle, e as italianas no ano que se seguiria. No que a Portugal refere, o voto foi alcançado na sua totalidade com a Constituição de 1976, embora em 1931 as portuguesas o obtivessem parcialmente, votando para Juntas de Freguesia. Curiosamente, apenas em 1983 o voto foi concedido às últimas treze comunas suíças, ainda que, desde 1971, lhes fosse permitido o voto federal.



Mas as mulheres australianas haviam conseguido o voto muito antes das europeias. Porque os interesses masculinos não eram os femininos, porque urgia uma maior solidariedade entre as mulheres, forma-se, em 1884, a *Victorian Women's Suffrage Society* (1884-1908), a primeira associação de sufragistas australianas, resultado do esforço de **Annie Lowe** e **Henrietta Dugdale** (1826- 1918), sua presidente, nascida em Londres e tendo chegado a Melbourne em 1852. Henrietta, livre pensadora, residente em Vitória, activista pela causa sufragista desde 1868, publicou a novela *A Few Hours in a Far Off Age*, 1883, que serviu de instrumento à propagação das

²⁴ Suffragette, ou *suffraget*, é o nome dado às mulheres do movimento pelo direito ao voto. Surgiu no Reino Unido e proveio de *suffrage*, o direito civil que a este assiste.

suas ideias radicais relativamente à educação - veiculava o acesso da mulher às Universidades - e casamento, lutava pelo direito à propriedade por parte da mulher casada. Em simultâneo, 1885, surge a *Victorian Lady Teachers' Association*.



Annie Lowe



Henrietta Dugdale

Vida Jane Mary Goldstein (1869-1949) escritora e editora do *Women's Sphere* de 1900 a 1908, reformista e política australiana, filha de uma sufragista, cedo se interessou pelos direitos femininos tornando-se uma activa oradora. É a sufragista australiana mais conhecida no mundo. Em 1891, encabeçou um conjunto de mulheres que, percorrendo as residências de Vitória, conseguiu 33 000 assinaturas numa petição a favor do voto feminino - *Women's Suffrage Petition*, voto que veio a ser conseguido em 1902, com *The Commonwealth Franchise Act*. É, em 1903, a primeira mulher do Império Britânico a apresentar-se às eleições parlamentares, vindo o voto feminino efectivamente a ser posto em prática em 1908. Abriu o *The Queen Victoria Hospital*, 1899, um hospital para mulheres e crianças gerido por mulheres, no que foi acessorada por, **Annette Bear-Crawford** (1853-1899) uma exímia oradora, instruindo Vida Goldstein nessa arte, e também fundadora também da *Victorian Women's Suffrage League*.



Vida Goldstein

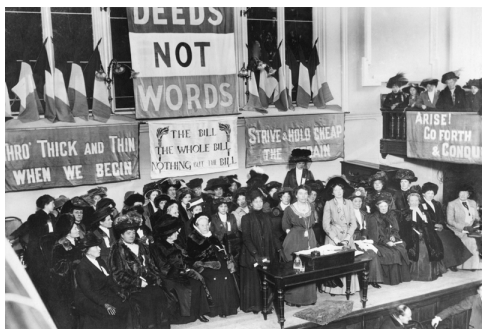


Annette Bear-Crawford

Durante a I Grande Guerra, Vida Goldstein fez campanhas pela paz e pelo desarmamento, foi presidente da *Peace Alliance* e constituiu a *Women's Peace Army*. A igualdade social e o controle de nascimento foram as suas bandeiras, contudo, não incluía as mulheres indígenas no direito ao sufrágio, algo comum entre as primeiras sufragistas brancas. A ela se juntou Adela Pankhurst quando chegada de Inglaterra.



Mulheres revolucionárias. Rússia, 1905



Congresso WSPU. Londres, 1908



Desfile de Suffragettes. Pall Mall, Londres, c. 1910



Estados Unidos, 1920, vitória do voto



Anônimo. Mulher votando pela 1ª vez, Nova Iorque



Anônimos. Manifestações pelo direito ao Voto. França, 1930 e 1936

**Voici un régiment qui passe.
Bétail marchant vers la guerre.
Dans les rangs des yeux clairs fixent notre drapeau
Mais l'officier oblige à se taire.
Au reflet des fusils le soleil a écrit :
Tu guideras nos pas, Zimmerwald.**

**Partout la parole de Lénine,
De Liebknecht et de Rosa
Retentit dans les champs, les casernes, les usines,
L'ennemi est dans notre pays;
Si la guerre éclate, le bourgeois à abattre
Sera écrasé par Zimmerwald.²⁵**



Alexandra Kollontai (1872-1952), ucraniana, escritora, fluente em línguas e dotada de louvável oratória, é figura crucial do movimento socialista russo da viragem do século. Notável na organização dos movimentos das mulheres trabalhadoras, aquando da revolução, é autora de grande parte da legislação social da emergente república soviética.

Começa por leccionar, à noite, às classes trabalhadoras de São Petersburgo²⁶, seguindo-se um trabalho na *Cruz Vermelha Política*, uma organização que dava apoio a prisioneiros políticos, vindo a alargar a sua acção junto das trabalhadoras

textéis de São Petersburgo. Fortemente conectada ao Marxismo, empenha-se nas lutas dos trabalhadores do Partido Social-democrata russo e lidera a campanha feminina pelos direitos das mulheres trabalhadoras contra o feminismo burguês e o conservadorismo social, o que a leva ao exílio forçado em 1908.

No período antes da Guerra, viaja Europa fora defendendo as suas ideias e continuando a escrever os seus artigos que não deixavam, contudo, de ser publicados na Rússia. Em 1911, é professora numa escola socialista que tinha Gorky como mentor.

Na senda dos ideais da *Conferência de Zimmerwald*²⁷, onde estreitou contactos com Trotsky e Lénine, Karl Liebknecht, Jean Jaurés e Rosa Luxemburg, Alexandra, também ela acérrima

²⁵ **Zimmerwald**, 1936, canção comunista de autoria de militantes trotskystas em referência a esta conferência.

²⁶ Fundada em 1703 pelo Czar Pedro, o Grande, *St Petersburg* torna-se *Petrograd* em 1914 dada a sonoridade germânica. Com a morte de Lenine, 1924, passa a designar-se *Leningrad*, retomando a sua toponímia original em 1991 com a dissolução da União Soviética.

²⁷ A Conferência de Zimmerwald, realizada na Suíça, 1915, reuniu representantes pacifistas dissidentes de vários países europeus - a saber, França, Alemanha, Rússia, Polónia, Roménia, Bulgária, Reino Unido, Itália, Suíça, Suécia, Noruega, Países-Baixos, etc - que se aliavam contra a guerra, , encontro conjunto de sociais-democratas e socialistas internacionalistas, entre políticos e sindicalistas, unidos na hostilidade à guerra.

opponente à guerra, redige o folheto *Who Needs War?* dirigido aos soldados na frente, que foi traduzido em várias línguas.

Percorre os Estados Unidos, realizando inúmeras conferências, regressando quando a Revolução russa eclode, 1917, sendo eleita membro do comité executivo de Petrogrado. O seu maior destaque é então como oradora. Faz parte do Conselho Editorial da revista *Kommunistka* e escreve também no periódico feminino *Rabotnisa* - fundado por Lenine e um grupo de mulheres em 1914 - que defendia o programa bolchevique adaptado aos ideais femininos. Entre os seus inúmeros escritos aborda as temáticas política, económica e feminista.

Deve-se a Alexandra a organização do primeiro congresso das mulheres trabalhadoras de Petrogrado, Novembro de 1917, que apelava ao voto feminino a favor dos bolcheviques para a Assembleia Constituinte. Membro da *Zhenotdel* (secção feminina do Partido Comunista que lutava pela igualdade entre os membros femininos e masculinos e promovia a participação activa das mulheres na via pública), junto com Inessa Armand e Nadezhda Krupskaya, a sua luta pelos direitos e liberdades femininas incidia no direito ao voto, iguais salários e fim da subordinação ao homem, vindo a implantar benefícios sociais para a maternidade e infância, bem como a reduzir o analfabetismo. Foi a primeira mulher ministra da História, eleita Comissária do Povo de Assistência Pública, cargo equivalente a ministro.

Dedica os últimos anos à carreira diplomática.



Inessa Armand (1874-1920), de nascimento **Inès Stéphane**, nasceu em Paris mas viveu desde a infância em Moscovo, onde cedo abriu uma escola para crianças necessitadas e deu apoio a mulheres igualmente carecidas. Junta-se ao partido laboral social-democrata em 1903. Depois de várias vezes detida, é exilada no norte da Rússia, daí fugindo para Paris onde encontra Lenine e outros bolcheviques no exílio, vindo a coordenar os restantes grupos na Europa Ocidental. Acompanha Lenine, com quem viveu intensa relação sentimental, na campanha contra a I Grande Guerra, instigando a uma revolução socialista. De forte personalidade e fiel aos seus princípios, regressa à Rússia com

a resignação de Nicholas II em 1917, torna-se directora da *Zhenotdel* e dedica o seu trabalho à causa da igualdade de direitos.



Nadezhda Krupskaya (1869-1939) nasce em São Petersburgo, desde cedo mostra as suas ideias radicais e ideais marxistas. Casa com Lenine em 1898. Entre exílios e detenções regressam em 1917, dedica-se à educação escrevendo vários livros pedagógicos. Em 1926, edita o seu diário *Reminiscences*. A sua causa feminista centrou-se na abertura de espírito, fomentando a leitura, apostando nas bibliotecas e acesso aos livros, acreditando que a qualidade de vida passava pelo conhecimento.

Outros nomes se acrescentam, tais que **Yelena Dmitriyevna Stassova**, secretária do Comitê Central do Partido; **Klavdia Nikolayeva**, trabalhadora humilde que organizou a *Kommunistka*, primeira revista para as mulheres trabalhadoras - e que junto com **Konkordia Samoilova** se liga ao movimento das trabalhadoras de Leninegrado. Inessa Armand, Varvara Nikolayevna Yakovleva, Vera Slutskaya, Yevgenia Bosh²⁸. Muitos nomes? De todo. A Revolução de Outubro é uma imensa massa anónima de mulheres.

Impossível pensar no movimento sufragista britânico sem o associar a **Emmeline Pankhurst** (1858-1928). Activista e lider política, nascida em Manchester. Os seus pais, politicamente empenhados, haviam encetado várias lutas sociais - Robert Goulden fizera campanha contra a escravatura e Sophia Crane, feminista dos primeiros despertares, começara a levar Emmeline a reuniões de sufragistas logo em 1870, sendo em Paris, onde estuda, que Emmeline se embrenha nesta luta. Casada com Richard Pankurst, 1878, também ele apoiante do voto feminino, e ambos membros do Independent Labour Party, juntos criam a The Womens Franchise League, labor que interrompe com a morte do marido.



Já viúva, funda, em 1903, a *Women's Social and Political Union* (WSPU) - organização sem ligações políticas tão somente empenhada no sufrágio feminino - encetando várias manifestações públicas, algumas turbulentas, pelo que foi, repetidas vezes, detida. Na prisão, unto com outras companheiras, leva a cabo algumas greves de fome no sentido de assegurar melhores condições às prisioneiras²⁹.

A I Grande Guerra chega como advento de trégua, Emmeline suspende a luta feminista para se juntar ao governo britânico na frente contra o inimigo alemão. Todo o seu discurso se volta para a defesa nacional e o recrutamento de homens, procurando incentivar o patronato a consentir que as mulheres ocupassem os lugares deixados pelos homens, ausentes na guerra, para tal organizando uma parada de 30 000 mulheres. Este empenho virá a surtir resultados

²⁸ Referências femininas cf. KOLLONTAI, Alexandra. *Diário das Mulheres*, nº 11, Novembro de 1927 in http://www.esquerda.net/index.php?option=com_content&task=view&id=4476&Itemid=64

²⁹ Estas greves levaram ao **Cat and Mouse Act**, assinado pelo Palamento Britânico em 1913, legalizando estas greves, que até aí tinham efeitos nefastos pois que as grevistas eram nutridas de forma forçada, estabelecendo ainda que estas fossem libertadas quando levasse a doença.

pois, em 1918, o governo britânico começa a implementar o direito ao voto feminino, consentindo que as mulheres com mais de vinte e um anos pudessem tornar-se membros do Parlamento, direito que alcançará a sua totalidade, dez anos depois. Após a conquista do direito ao voto, Emmeline transforma a organização no *Women's Party*, dedicado a garantir a igualdade social entre mulheres e homens. Morre em 1928, nos Victoria Tower Gardens, Westminster, Londres, é-lhe erigida uma estátua.

O casal tem cinco filhos – entre os quais se destacam Christabel (1880-1958), Estelle Sylvia (1882-1960) e Adela (1885-1961) que manterão acesa a chama activista. Christabel, a mais destemida, viria a provocar graves contendas dentro da organização. Não só defendia o voto para as mulheres possuidoras de bens – com o que as suas duas irmãs não podiam concordar – como, juntamente com a mãe, empreendia certas atitudes violentas. Depois de várias querelas, Sylvia e Adela distanciam-se de Emmeline e Christabel abandonando a WSPU.



Christabel Harriette Pankhurst



Estelle Sylvia Pankhurst



Adela Constantia Mary Pankhurst Walsh

30



Adela é uma pacifista, emigra para a Austrália, em 1914 ainda antes da I Grande Guerra, vindo a organizar o *Women's Peace Army* em Melbourne. Membro activo do *Communist Party of Australia* - do qual virá a ser expulsa - funda, 1928, o anti-comunista *Australian Women's Guild of Empire* e o *Australia First Movement*. A sua acção virá a estender-se à II Grande Guerra, deslocando-se ao Japão, 1939, vindo a ser detida por estes contactos. É-lhe atribuída certa simpatia com os movimentos fascistas alemão e italiano.

Sylvia intercala a sua actividade política com a artística recebeu, graças a esta, vários prémios. Muito dotada, ganha uma bolsa de dois anos para estudar na *RCA's Painting School*, que na época apenas atribuía uma bolsa anual por elemento feminino. Christabel rumo aos Estados Unidos, 1921, onde se torna membro do *Second Adventist Movement*, crente num regresso de Cristo. Aí reside até falecer, permanência interrompida com uma breve estadia em Inglaterra até ao início da II Grande Guerra.

³⁰ Adela Pankhurst discursando em Sydney, 1931

Entre as sufragistas britânicas de então destacam-se ainda **Annie Kenney** (1879-1953), trabalhadora da classe-média; **Emily Wilding Davison** (1872-1913), mártir do movimento sufragista – à qual foi dedicado um número de *The Suffragette*, jornal editado por Christabel Pankhurst - que em 1913 se atira para debaixo do cavalo do rei durante o Epsom Derby, uma das mais prestigiadas corridas de cavalos; a compositora **Dame Ethel Mary Smith**³¹; **Elizabeth Anderson**, física, licenciada em medicina, abriu uma escola médica para mulheres e ajudou na fundação da *John Hopkins University Medical School*. Foi eleita *mayor* de Aldeburgh em 1908; **Millicent Garrett Fawcett**, reformista; **Emily Davies**, editora da publicação feminista *Englishwoman's Journal* e **Barbara Bodichon** ambas poderosas nas palavras³².



33



34

Outras mulheres, estrangeiras, tiveram intervenção activa na causa sufragista britânica, assim, **Mary Richardson**, canadiana, presa nove vezes em dois anos, conseguindo arrastar o bispo de Londres para o apoio ao voto feminino. À semelhança desta, também algumas das mulheres australianas, que, logo em 1902, haviam conseguido precocemente o direito ao voto, se aliaram ao movimento britânico. Três nomes se destacam, **Nellie Martel**, **Muriel Matters** e **Dora Montefiore** (-1933), que percorreram, em caravana, as aldeias do sul de Inglaterra assim sensibilizando as mulheres para a causa.

³¹ Ver [da música](#)

³² São da autoria de Emily Davies os artigos *Thoughts on Some Questions Relating to Women*, 1910, e *Higher Education for Women*, 1866 e de Barbara Bodichon *Women and Work*, 1857, *Enfranchisement of Women*, 1866; *Objections to the Enfranchisement of Women*, 1866, e *American Diary*, 1872

³³ 'Votes for Women' caravan tour of villages, sul de Inglaterra, 1908, Pictures Collection, Imagens de Ann Nugent, in <http://www.nla.gov.au/pub/nlanews/2003/feb03/article2.html>

³⁴ Nellie Martel e Pankhurst em trabalhos no WSPU, Londres, Pictures Collection, in idem



Muriel Matters



Nellie Martel



Dora Montefiore

“Quando o devido tempo chegar a voz das mulheres escutar-se-á. Será a luta dos nossos tempos, como nada antes visto”

Louise Otto-Peters, 1847

O movimento feminino alemão foi largamente levado a cabo pelas mulheres burguesas com o suporte das classes trabalhadoras. Aquando da Revolução de 1848, destaca-se **Louise Otto-Peters** (1819- 1895) polémica jornalista e escritora, que funda, em 1865, a *Allgemeiner Deutscher Frauenverein* (organização das mulheres alemãs) e edita o jornal *Neue Bahnen*. Nos anos antes da revolução, escrevera já várias novelas e poesia de teor político. Nos últimos anos de vida dedica-se à temática feminista. Com o fracasso da revolução, as mulheres vêem retroceder os seus direitos bem como censurados os seus escritos e banidas as suas sociedades e clubes. Há que esperar por novos tempos, até que novo impulso surja com Clara Zetkin e Rosa Luxemburg.



Clara Zetkin



Clara Zetkin e Rosa Luxemburg, 1910



Rosa Luxemburg

Clara Zetkin (1857-1933) sufragista e política germânica, membro do partido social-democrata alemão até 1917, junta-se ao USPD e à *Spartacist League* – *Spartakusbund* - que viria a tornar-se o KPD, partido comunista alemão. Exilada em Paris envolve-se na fundação da *Internacional Socialista*. De formação universitária, cedo se juntou ao movimento feminista,

lutando pela igualdade de oportunidades e pelo sufrágio, membro do movimento feminino na Alemanha, editando o jornal feminino *Die Gleichheit*, de 1891 a 1917.

Clara organizou a conferência anti-guerra em Berlim – 1915, levando a cabo várias manifestações anti-bélicas, pelas quais seria várias vezes detida. Com a ascensão de Hitler o Partido Comunista é extinto e Clara abandona o país para o seu derradeiro exílio na União Soviética.

Grande amiga de Clara Zetkin, **Rosa Luxemburg** (1871-1919), polaca e judia, após o casamento vive na Alemanha. Filósofa e especialista em economia, havendo escrito vários textos de análise económica europeia. Foi professora de Economia e teoria Marxista - defendia a *dialéctica da Espontaneidade e Organização* na qual assentava a sua filosofia. Fundadora da *Spartakusbund* (futuro Partido Comunista alemão, em 1919). Acreditando na luta contra o capitalismo cria o jornal *Sprawa Robotnicza*, em defesa da causa dos trabalhadores, e fomenta a greve geral em favor do propósito contra a guerra. Funda, junto com Leo Jogiches, o SDKP, partido social-democrata polaco. Enquanto membro da *Spartacist League* escreve panfletos anti-guerra.



Como acima referido, as sufragistas francesas, empenhadas em apelos públicos, numa intensa campanha após 1900³⁵, terão uma longa jornada a palmilhar antes de alcançarem o direito ao voto. Em 1907 as mulheres conseguem o livre salário, sendo que os maridos deixam de ser eles a geri-lo. Em 1909, **Jeanne Schmahl** cria a *Union Française* para o sufrágio feminino com o apoio do jornal *La Française*, associação depois dirigida por **Cécile Brunschwig**, mulher do filósofo Léon Brunschwig, e que era constituída essencialmente por mulheres intelectuais e vindas da burguesia e reclamava apenas o direito ao voto e a elegibilidade para as eleições municipais³⁶.

³⁵ Em 1910, o encontro de sufragistas em Paris reúne 1200 pessoas, lideravam *Hubertine Auclair*, fundadora do grupo *Le Droit de Femmes*, em 1876, e *Madeleine Pelletier*. Em 1914, é criada a liga nacional para o voto feminino, e, em 1930, *Louise Weiss* lidera uma manifestação desfilando cartazes onde se lê *La Française doit voter*. Da Bastilha, atravessam a Rue Royale até ao Senado, que sucessivamente lhes vinha recusando esse direito mantendo que enquanto chefe de família, era o homem quem pela família deveria votar.

³⁶ Cf. TARTAKOWSKY, Danielle. *La Française veut voter*, in http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?liste_analyse=282



Desde 1848, data do suposto sufrágio universal, que as pretensões das mulheres francesas surgem na imprensa socialista. Os apelos e conquistas alcançadas Europa fora são difundidos em França por **Louise Saumoneau**. Como haviam estado presentes na luta pela Pátria, as francesas acreditam que, em recompensa dos serviços prestados, o direito ao voto lhes será concedido, porém em 1922 será recusada a proposta feita pela Câmara de deputados três anos antes e que o papa Bento XV apoiara. Com o regresso dos homens dos campos de batalha, elas, que os haviam substituído nos campos e nas fábricas, vêem-se, de novo, remetidas ao espaço doméstico e aos papéis de esposa e mãe.

Em 1929, Paris assiste aos Estados Gerais feministas franceses que contam com a presença de **Cécile Brunshvicg** – da UFSF, *Union Française pour le Suffrage des Femmes*.

Só a Constituição de 1946, reafirmando os direitos e liberdades consagrados na Declaração de 1789, proclama que a lei garantirá à mulher, em todos os domínios, direitos iguais aos dos homens.

Louise Weiss (1893-1983), a *Mãe da Europa*, é a francesa mais conhecida de toda esta viragem. Louise acreditava num entendimento franco-alemão cogitando o primeiro projecto de União Europeia. Jornalista, funda, em 1918, a revista *L'Europe Nouvelle* que se debruça sobre a causa sufragista e defesa das nações oprimidas. Feminista, defende que o sufrágio feminino impediria uma nova guerra. Pacifista, fundou em 1934 *La Femme Nouvelle*, associação para a igualdade dos direitos cívicos entre homens e mulheres franceses, visando criar legislação que conduzisse ao voto feminino. Aquando da inauguração da sua sede - 6 de Outubro de 1934 - nos Campos Elísios, afixou na vitrina um mapa-mundo, indicando todos os países em que as mulheres já votavam. Em legenda, "*As americanas votam, as inglesas votam, as alemãs votam, as austríacas votam, as checas, as húngaras, as chinesas votam. As francesas não votam.*" À França, esse direito só chegará em 1944.



Quando em 1936 Léon Blum assume o poder, convida-a para presidir a um dos ministérios, o que Louise rejeita dizendo querer ser eleita e não nomeada³⁷.

³⁷ Três mulheres farão parte desse ministério como sub-secretárias de Estado, **Cécile Brunshvicg** - que abandonou a presidência da U.F.S.F. para ocupar o cargo na *éducation nationale*; **Suzanne Lacore**, na saúde pública e **Irène Joliot-Curie**, na investigação científica.

A sua jornada continuaria junto com Cécile Brunshwicg, Maria Vérona e Jane Nemo. Apostam nas acções públicas convidando os meios de comunicação a estarem presentes, de modo a que estes se encarreguem de passar a mensagem pretendida. Pouco a pouco vão angariando subscritores a favor da causa feminina,

Durante a II Grande Guerra, envolve-se na causa dos refugiados, e dirige o jornal *Nouvelle République*. Passa vinte e cinco anos viajando por todos os continentes, dialogando com as mulheres, conhecendo os seus desejos, escrevendo e filmando. Membro da Accademie Française em 1975, em 1979 ocupa um lugar no Parlamento Europeu ano em que Simone Veil - a única lutadora pelos direitos humanos que com Louise ombreia - é também eleita presidente do Parlamento. Os oito volumes das suas “Memórias de Uma Europeia” narram toda a sua vida.

Igualmente próxima do partido republicano, mas nem sempre em acordo, **Cécile Brunshwicg** (1877-1946) militou nas mesmas causas. O seu marido, Léon, ele mesmo da liga dos direitos do homem, encorajou-a a lutar pela causa feminina. Desde 1907 que se torna secretária da Union Française pour le Suffrage des Femmes vindo a tornar-se presidente em 1924. Enquanto membro do Conseil National des Femmes Françaises toma consciência da deficiente qualidade de vida das mulheres trabalhadoras, da diferença salarial e na instrução dos dois sexos. Empenhada na defesa das crianças, conseguindo legislação que estas afastava do trabalho nocturno. Investe ainda na luta contra o alcoolismo, tuberculose e prostituição.



Em 1914, recuperando várias casas, alugando ou tomando outras de empréstimo, chegou a alojar 25 000 refugiados vindos do Norte e de Leste, vindo a ser agraciada com a Croix de la Légion d'Honneur.

Presidente do jornal *La Française*, os seus artigos e toda a sua obra se estende ao domínio social. Em 1924, adere ao partido radical quando este abre as suas portas às mulheres, pois que aí se encontrava a maior parte dos opositores ao sufrágio feminino e se apresentava como o lugar certo para investir na mudança – um dos principais pontos de discórdia com Louise Weiss que a considerava “*une adepte disciplinée d'un pari anti-feministe*”³⁸ Nesse ano torna-se presidente da *Union Française pour le Suffrage des Femmes*, cargo que desempenhará até 1946.

Em Portugal, o novo século apresenta-se tumultuoso porque palco de diferentes regimes políticos - monarquia, I República, Estado Novo e democracia. A situação da mulher no seio da família regulava-se pelo Código Civil napoleónico, dito *Código de Seabra*, 1867, que obrigava a

³⁸ Cf. BENHAMOU-PANETTA, Alice. *Cécile Brunshwicg et Louise Weiss, deux femmes extraordinaires. Société d'Histoire du Radicalisme*, in <http://partiradicaliledefrance.com/nosrubriques/dossiershistoriques/dossiers/CecileBrunshwwicgLouiseWeiss.pdf>, p. 3

mulher casada a residir no domicílio do marido, prestando-lhe obediência e sem poder de administrar bens ou publicar escritos - código que se manteve em vigor até 1967³⁹. Contudo, já nos últimos anos da monarquia, e após 1906, a imprensa, nomeadamente o periódico *O Mundo* – que a partir de 25 de Junho cria uma secção feminina, dita *Jornal da Mulher*, da autoria de Albertina Paraíso – e o diário republicano *Vanguarda* – que apresenta a secção *Galeria Feminista* - começam a denunciar certas reflexões sobre o feminismo, vocábulo que passa a ocorrer com frequência.

É um novo tempo, em que a *Secção Feminista da Liga Portuguesa da Paz* refere as mulheres que se destacavam pelo empenhamento a favor dos seus direitos⁴⁰, pois que as mulheres ligadas ao ideal republicano alcançam uma liberdade até aí inexequível. Participam activamente na vida social e política através de conferências, sendo-lhes permitido acesso ao professorado em escolas que defendiam o ensino modernizado fora da tutela religiosa, constituindo, aquando da implantação da República, a maior parte do quadro docente. É pois, enquanto docentes, que influenciam as novas gerações segundo ideais de liberdade e igualdade assentes nos princípios republicanos defensores de uma escola que educasse para a intervenção e livre pensamento e, simultaneamente, formasse cidadãos activos e intervenientes. Uma escola voltada para o progresso, fomentando o espírito crítico e responsabilidade, mas igualmente inovando com novas práticas.

Fora nos *Centros Escolares Republicanos* que a propaganda antimonárquica viera crescendo, através de discursos e comícios onde várias destas mulheres se destacaram enquanto eloquentes oradoras. De igual modo, estes centros estreitaram contactos entre os chefes do Partido Republicano e estas mulheres professoras, bem como intelectuais ou escritoras, médicas e domésticas que aderiram aos ideais da República.

Empenhadas na mensagem a transmitir, é fundado, em 1914, por *Adelaide Cabete* - membro do *International Council of Women* - o *Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas* (CNMP), e eis que, decorre 1924, Lisboa assiste ao **1º Congresso Feminista da Educação**. Teve este a duração de cinco dias e contou com o apoio e presença de várias organizações feministas, de que faziam parte tanto mulheres quanto homens, figuras relevantes no meio intelectual e político português bem como do feminismo internacional. Foi organizado pelo CNMP e decorreu no Salão Nobre da Associação de Socorros Mútuos dos Empregados do Comércio de Lisboa.

³⁹ Este código, reportando-se, também, ao divórcio, expunha condições diferentes para homem e mulher. Deste modo, o homem podia solicitar o divórcio sempre que a mulher praticasse adultério, mas esta só o podia fazer se o adultério tivesse sido praticado *com escândalo público*³⁹, constando de um artigo do Código Penal de 1886 que a mulher adúltera seria punida com prisão entre dois e oito anos, enquanto ao homem cabia a pena de uma multa no seu rendimento. Cf. Fina d'Armada, *Abertura do Congresso Feminista 2008, 26 de Junho*. Para texto integral leia-se in <http://caminhosdamemoria.wordpress.com/2008/07/07/a-situacao-das-mulheres-no-seculo-xx-em-portugal-1/>

⁴⁰ Foram estas Carmen de Burgos y Seguí (24/5/1906), Lisa Lualdi, portuguesa a viver em Nápoles (6/6/1906), Belén Sarraga de Ferrero (7/6/1906), Avril de Sainte-Croix (27/6/1906) cf. João Esteves, *Alma Feminina*, n.º 1, Janeiro e Fevereiro de 1928, pp. 5-8, in UMAP <http://congressofeminista2008.org>



A 8 de Janeiro de 1928, volta a reunir em assembleia-geral o *Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas*⁴², presidido por Maria O'Neill, daí resultando a organização de dois congressos, um deles o segundo Congresso Feminista de Educação, que contou com a feminista espanhola, Elisa Soriano Fischer, professora de Fisiologia e Higiene na Escola

Normal de Madrid e presidente da Juventude Universitária Feminista de Espanha, em substituição de Ana de Castro Osório, crendo-se que ausente devido a desentendimentos. Contou com cerca de cinquenta congressistas, entre homens e mulheres, e reuniu no Salão da Associação de Lojistas de Lisboa à Avenida da Liberdade.

Se, em 1924, haviam comparecido representantes do governo à abertura do congresso, tal não aconteceu neste momento. Em *estado* de observância, o Estado Novo fazia já sentir a sua pressão quanto à exclusão das mulheres da vida pública, havendo que recorrer a apoios de outras organizações, de modo a garantir a realização do congresso⁴³, apoios que não foram, de todo, altruístas, porquanto, em alguns dias, a mesa foi presidida por homens.

As mais eminentes feministas portuguesas das primeiras décadas de novecentos dispersam-se por distintas áreas do saber, Adelaide Cabete e Carolina Beatriz Ângelo são médicas, Maria Veleda é professora primária; e Ana de Castro Osório escritora. Uma vez cruzadas as suas vidas, caminharão ininterruptamente a par. Em 1907 pertencem ao *Grupo Português de Estudos Feministas*, e posteriormente à *Liga Republicana das Mulheres Portuguesas*. Reivindicam iguais direitos e deveres para mulheres e homens, e conseguem atrair a atenção de inúmeras outras mulheres para o ideal republicano.

⁴¹ 1º Congresso Feminista da Educação, 1924

⁴² Constituído por, *Direcção* – Presidente, Dr.^a Adelaide Cabete; vice-presidentes, Dr.^a Elina Guimarães e D. Berta Garção; secretária do interior, D. Maria Luísa Amaro; secretária do exterior, D. Antónia Laclaud da Silva; secretária das actas, Beatriz Magalhães; secretária adjunta, D. Madalena Cândido; tesoureira geral, D. Maria Leonarda Costa; tesoureira da província, D. Rosa Pereira; tesoureira da revista, D. Maria do Céu Branquinho; Vogais, D. Fábila Ochôa, D. Josefina Ribeiro, D. Caetana de Almeida, D. Rita da Silva, D. Cipriana Nogueira, D. Mariana Silva, D. Sara Beirão, D. Fernanda Pimentel, D. Zoé Pereira e D. Alexandrina Mourato Vermelho.

Assembleia Geral – Presidente, Dr.^a Teresa Leitão de Barros; vice-presidente, D. Aurora Fernandes; 1.^a secretária, Dr.^a Tetralda Teixeira; 2.^a secretária, D. Maria Alice Martins de Sousa; suplentes, D. Irene Duarte, D. Ema Rua, D. Hercília Rocha e D. Luísa Gouveia Pinto.

Conselho fiscal – Presidente, D. Albertina Gamboa, relatora, D. Celeste Moniz; vogal, D. Benedita de Sá; suplentes, D. luz Santos, D. Maria Ferraz e D. Amélia Trigueiros.

Presidentes das secções – Paz, D. Branca de Gonta Colaço; Moral, D. Angélica Porto; assistência social, D. Maria O'Neill; educação infantil, D. Deolinda Lopes Vieira; educação geral, Dr.^a Teresa Leitão de Barros; sufrágio, Dr.^a Elina Guimarães; higiene, Dr.^a Eufasinda Teixeira; imprensa, Dr.^a Adelaide Cabete; finanças, Dr.^a Maria Amélia de Matos; emigração, Dr.^a Alexandra Carvalho de Araújo; legislação, Dr.^a Elina Guimarães.

Cf. João Esteves in idem

Para os relatórios do Secretariado, Secção da Paz e Educação Infantil desse congresso ver a mesma página.

⁴³ Contaram com o apoio de Universidade Livre, Universidade Popular Portuguesa, Liga da Acção Educativa, Liga Portuguesa Abolicionista, grémios "Humanidade", "Acácia", "Liberdade" e "Seara da Luz"

Adelaide Cabete⁴⁴ (1867-1935), médica, professora, feminista.

Natural de Elvas e de origem humilde, começou cedo a trabalhar no campo e tarefas domésticas em casas nobres da região, aprendendo a ler e escrever, mas realizando o exame de instrução primária apenas aos 22 anos, já casada. É o marido quem a incentiva a estudar e a inicia na militância feminista.

Mundando-se para Lisboa, estuda medicina – vindo a ser ginecologista/obstetra - e é uma das pioneiras feministas bem como da Maçonaria - grau de *Venerável*, 20º Grau do rito escocês que consta de 35 Graus. Membro de várias



organizações feministas, algumas criadas por si, e sendo, por mais de vinte anos presidente do *Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas*. Pelos seus dotes de oratória representou o governo português no estrangeiro.

Escreveu artigos de diversas temáticas, médicos e feministas, defensores da profilaxia da doença e cuidados sanitários. Rigorosa no que à moral feminina respeitava - condenou as novas modas, nomeadamente a saia que se encurtava – era uma mulher carinhosa cujas preocupações se dividiam entre as crianças, as mulheres – essencialmente as mais pobres, as trabalhadoras grávidas (para as quais defendia um mês de repouso pós-parto) e as prostitutas – bem como se envolveu na causa indígena quando da sua estadia em Angola. Era uma visionária, nas suas preocupações com os temas bélicos, e vanguardista dado o adiantado empenho em banir brinquedos dessa temática. É, em 1933, a única mulher a votar, em Luanda, a Constituição Portuguesa.



Carolina Beatriz Ângelo (1877-1911), natural da Guarda, licenciase em Lisboa, 1902, ano em que casou com Januário Barreto, seu primo, médico e activista republicano. Pioneira da Cirurgia, foi a primeira mulher a operar no Hospital de S. José, vindo a dedicar-se à ginecologia⁴⁵, tal como Adelaide Cabete. A par, manteve actividade activista, com intensa intervenção nas causas política e cívica, aderindo, em 1906 - junto com outras quatro médicas, Adelaide Cabete, Domitila de Carvalho, Emília Patacho, Maria do Carmo Lopes -, ao Comité Português da agremiação francesa *La Paix et le Désarmement par les Femmes*.

Iniciada na Maçonaria - na *Loja Humanidade* sob o nome de *Lígia* - aí desenvolveu importante actividade. Empenhou-se na discussão e aprovação da Lei do Divórcio, 1909. Implantada a República, a sua participação activa permitiu-lhe interceder, junto do novo poder, no sentido de

⁴⁴ Para Antónia Cabete ver EDUARDO, Joaquim. *Adelaide Cabete (1867-1935) uma professora feminista*. História e Universos Femininos, Associação de Professores de História in http://www.aph.pt/uf/uf_0412.html

⁴⁵ “Segundo anúncio publicitário de 1909, o consultório estava instalado na Rua Nova de Almada, 84, e morava na Rua do Sol ao Rato, 181” cf. ESTEVES, João. **Carolina Beatriz Ângelo**, in Revista *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, nº 11, 2004

obter mais direitos às mulheres⁴⁶. A sua morte prematura deveu-se a excesso de trabalho e exaustão de tão exigente se tornara a actividade política.

Com Ana de Castro Osório funda, em Maio de 1911, a Associação de Propaganda Feminista, considerada a primeira organização sufragista portuguesa. Sufragista convicta, foi, em 1911, a primeira mulher a votar em Portugal - exercendo o direito de voto durante a I República -, bem como na Europa,. Dizia a lei que era permitido votar a todo o cidadão, chefe de família e maior de 21 anos, pelo que Carolina Ângelo, médica, mãe e viúva reclama para si esse direito⁴⁷, que vê concedido, acontecimento tão inovador que se repercutiu no estrangeiro em efeitos de encorajamento e festejo. Tal feito obrigou a uma alteração da Lei, especificando que este direito se aplicava apenas a votantes de sexo masculino alfabetizados.

⁴⁶ Faziam parte da delegação que, a 20 de Outubro, apresentou cumprimentos ao Presidente do Governo Provisório, Carolina Beatriz Ângelo, Ana de Castro Osório, Antónia de Jesus da Silva, Filipa Vilhena de Oliveira, Maria Laura Monteiro Torres, Maria Veleda e Mariana da Assunção da Silva.

⁴⁷ Carta enviada

“Ex.^{ma} sr. presidente da comissão recenseadora do 2º bairro de Lisboa. - Carolina Beatriz Ângelo, abaixo assinada, de trinta e dois anos de idade, natural da cidade da Guarda, freguesia de S. Vicente, viúva, médica residente em Lisboa, rua António Pedro, S. D., 1º andar, freguesia de S. Jorge de Arroios, 2º bairro, como cidadão português, nos termos dos artigos 18º e 20º do Código Civil, não excluída dos seus direitos públicos de eleitor por qualquer dos impedimentos taxativamente enumerados no artigo 6º do decreto com força de lei de 14 de Março de 1911, e estando antes, compreendida em ambas as categorias de eleitoridade dos n.º 1º e 2º do artigo 5º do decreto referido, por quanto não só sabe ler e escrever, mas é chefe de família, vivendo nessa qualidade com uma filha menor, a cujo sustento e educação prevê com o seu trabalho profissional, bem como aos demais encargos domésticos - pretende em tempo e para todos os efeitos legais que o seu nome seja incluído no novo recenseamento eleitoral a que tem de proceder-se, por virtude dos artigos 15º e 16º e outros do decreto citado de 14 de Março de 1911. // Para tanto o requer a V. Ex.^a, tendo em vista o disposto nos artigos 17º e 18º do mesmo decreto com força de lei. Lisboa, 1 de abril de 1911. (Junta-se a certidão de idade).

(Assinada), Carolina Beatriz Ângelo”

Sendo-lhe negado tal direito, Carolina Ângelo entrega recurso, em 24 de Abril de 1911, no Tribunal da Boa Hora, invocando o decreto de 14 de Março do mesmo ano, bem como artigos do Código Civil,

“Ex.^{ma} Sr. Juiz: - D. Carolina Beatriz Ângelo, abaixo assinada, viúva, médica, residente na rua António Pedro, S. D. 1º andar, desta cidade de Lisboa, freguesia de S. Jorge de Arroios (2º bairro), pelo presente, nos termos e para os efeitos do art. 28º do decreto com força de lei de 14 de Março de 1911, para V. Ex.^a reclama contra a sua exclusão do recenseamento eleitoral, - manifestamente ofensivo dos seus direitos políticos como cidadão português (Código Civil art. 18º e 20º) compreendida em ambas as categorias do art. 5º do referido decreto, e não incluída em qualquer dos impedimentos taxativamente enumerados no seu art. 6º ou no decreto posterior de 6 de Abril do ano corrente.

A reclamante requereu a sua inserção no recenseamento eleitoral, cumprindo o disposto no art. 18 do decreto de 14 de Março, pela forma prescrita neste art.

A reclamante requereu a sua inserção no recenseamento em 4 de Abril, fundando o seu pedido na lei que evidentemente não exclui as mulheres do direito de eleitoridade. Nem outra foi até hoje a interpretação dada pelos legisladores à sua obra, não obstante haver sido publicado posteriormente um decreto que regulou de modo diverso as condições de impedimento do direito de votar, qual o de 6 de Abril deste mesmo ano.

A reclamante tem capacidade eleitoral; sabe ler e escrever, é chefe de família, é cidadão português, Código Civil artigos. 18º e 20º. - Pelo exposto mais pelo duto suprimimento, deve a reclamante ser inscrita no recenseamento eleitoral pela freguesia do seu domicílio - em homenagem à Lei, à Democracia, à Equidade e à Justiça.

Nestes termos: requer a V. Ex.^a e espera deferimento, seguidas as demais prescrições dos decretos citados.”

João Baptista de Castro, Juiz da 1.ª Vara Cível de Lisboa, pai de Ana de Castro Osório, profere, a 28 de Abril, sentença favorável, incluindo Carolina Beatriz Ângelo nos cadernos eleitorais.

“Considerando que excluindo a mulher, apesar de ser uma ilustração, como a reclamante, de ser eleitora e ter intervenção nos assuntos políticos - só por ser mulher, como se diz a folhas n.º 6, verso - é simplesmente absurdo e iníquo e em oposição com as próprias ideias da democracia e justiça proclamadas pelo partido republicano, porquanto desde que a reclamante tem todos os predicados para ser eleitora não pode arbitrariamente ser excluída do recenseamento eleitoral, porque onde a lei não distingue não pode o julgador distinguir; por isso, em obediência aos verdadeiros princípios da moderna justiça social: Julgo procedente e provada a presente reclamação e mando que a reclamante seja incluída no recenseamento eleitoral em preparação no lugar e com os requisitos precisos. Intime-se.”

Assinaram o documento/pedido do direito ao voto para a mulher economicamente independente, entregue a Teófilo Braga, em Fevereiro de 1911, Carolina Beatriz Ângelo – precedido o seu nome de Dr.^a, Adelaide da Cunha Barradas, Ana de Castro Osório, Constança Dias, Joana de Almeida Nogueira, Maria Laura Monteiro Torres, Rita Dantas Machado e Virgínia da Fonseca. cf. ESTEVES, João, idem op. cit.



Maria Veleda (1871-1955), líder da Liga Republicana para o voto feminino, professora primária, defendia a educação integral e laica – segundo modelo de Fröbel e Maria de Montessori –, baseada no desenvolvimento cognitivo juntamente com práticas desportivas, contacto com a natureza e formação ética e cívica. Junto com outras pedagogas uniformizaram currículos para ambos os sexos, fomentando o convívio entre ambos os sexos, de modo a esbater desigualdades e varrer preconceitos, e criaram a *Associação Fundadora das Escolas Maternais*, 1907. Dois anos depois, fundam a *Obra Maternal da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas* que acolhe e educa crianças abandonadas que erravam pelas ruas de Lisboa. No sentido de ajudar mulheres menos instruídas, promovem instrução bem como diferentes cursos ligados a trabalhos manuais, música e certas ciências bem como Política.

Ana de Castro Osório (1872-1935), jornalista e ensaísta, nascida em Mangualde e casada com um parlamentar repúblicano, a ela se deve a teorização dos problemas da emancipação feminina e também a origem da literatura infantil em Portugal, que inicia com a colecção *Para as Crianças*, em 1897. Empenhada na luta feminista, funda a *Liga Republicana das Mulheres Portuguesas*, o *Grupo de Estudos Feministas* e a *Cruzada das Mulheres Portuguesas*⁴⁸. Enquanto trabalho de escrita, dirige várias



publicações destinadas ao público feminino e escreveu inúmeros artigos procurando formar a opinião da mulher – alguns destes encontram-se na colectânea, ou manifesto feminista, *Às Mulheres Portuguesas*, 1905, neles se propondo incentivar a mulher a que se instruisse, vendo na cultura e no saber o modo de conseguir independência – Ser feminista é *desejá-las criaturas de inteligência e de razão*, dixit. Defensora do salário igual e do divórcio - trabalha com Afonso Costa, Ministro da Justiça do Governo Provisório, na elaboração da lei que a este último respeita.

Maria O'Neill [Maria da Conceição Infante de Lacerda Pereira de Eça Custance O'Neill] (1873-1932) escritora, poetisa e jornalista, de vasta cultura, notória retórica e nobre carácter. Escreveu obra numerosa, onde se incluem contos infantis traduzidos em vários idiomas, partilhando grande parte dos rendimentos auferidos com os mais necessitados. Maria O'Neill servia os ideais a que se dedicava⁴⁹, e um deles era o espiritismo. Membro da *Federação*

⁴⁸ Cf. *Mulheres nas Letras, Mulheres dos Livros* in <http://www.leme.pt/biografias/portugal/letras/castroosorio.html>

⁴⁹ Os jornais *Comércio do Porto* (17-11-1929), *Gazeta de Coimbra* (28-11-1929), *O Primeiro de Janeiro* (28-11-1929), entre muitos outros jornais ilustres, referem-se-lhe elogiosamente aquando das conferências que fazia país a fora. Cf. *Revista de Espiritismo*, nº 2. Ano VI, Março-Abril 1932

Espírita Portuguesa, a que muito se dedicou fazendo conferências Portugal afora e o Brasil. É no regresso de uma dessas conferências na Bahia, que, já doente, falece a bordo do “General Osório”, sendo o seu corpo lançado ao mar, segundo rituais místicos hindus com os quais se identificava.



Elna Guimarães (1904-1991), escritora e jurista, defensora da causa feminista, filha do primeiro-ministro da 1ª República Vitorino Máximo de Carvalho Guimarães, licenciada em Direito, casou com Adelino da Palma Carlos. Embora trabalhasse, um tempo, no Tribunal de Menores, nunca exerceu a advocacia, tendo-se dedicado - na senda de Ana de Castro Osório - à causa da instrução feminina e participação activa das mulheres na vida pública e política, apresentando as suas comunicações no país e o estrangeiro.

Colaborou em inúmeros jornais e revistas, de teor feminino, generalistas e jurídico, deste modo, levando informação a vasto público, assim despertando as suas contemporâneas. De igual modo, pertenceu a movimentos e instituições defensores dos direitos das mulheres – *Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas*, de que foi secretária-geral, *International Council of Women*, *International Alliance for Women's Suffrage* e *Fédération Internationale des Femmes Diplômées en Droit*. Veio a ser condecorada, em 1985, com a *Ordem da Liberdade*.

A mulher portuguesa oscilava entre o inovador e o conservador, entre a jovem insubmissa e a dócil dona de casa – veículo do eterno feminino. Lia a *Modas & Bordados*⁵⁰ (1912-1926) – da qual, até 1947, foi directora Maria Lamas - revista particularmente dirigida ao sexo feminino, embora generalista nos temas que abordava, e que, mais do que *informar* pretendia *formar* o público feminino, publicando estudos sobre a condição de vida da mulher, curiosamente sem ser incomodada pela censura da ditadura salazarista. Acompanhava a participação dos homens na guerra, embora do contributo das portuguesas neste domínio não se conheça tanto quanto do das estrangeiras, cuja significativa colaboração é pública.

A publicação acompanhava os trabalhos levados a cabo pelo MNF, organização de mulheres ao serviço do regime salazarista, da qual foi presidente **Cecília Supico Pinto** - casada com o ministro da Economia e da Câmara Corporativa – presidência que assumiu em 28 de Abril de 1961. Este movimento, que Salazar apoiou inclusive financeiramente⁵¹, consistia em apoiar moral e materialmente as forças armadas, acção que divulgava através da imprensa, rádio e televisão.

⁵⁰ Outra revista posterior foi a *Vida Feminina* (1933-1955).

⁵¹ Por decreto da Junta de Salvação Nacional é extinta a última organização de mulheres, em Abril de 1974

Após o voto de Carolina Beatriz Ângelo, houve que esperar duas décadas para que, em decreto de 5 de Maio de 1931 – dec. Lei 19 694 –, as mulheres fossem consideradas, pela primeira vez, eleitoras, embora votando apenas para as Juntas de Freguesia e ainda que tal privilégio se restringisse às que chefiassem família, a saber, viúvas, divorciadas, separadas ou com maridos ausentes do país⁵². Tal diploma é acrescentado em 1934, estendendo-se o sufrágio e elegibilidade à Assembleia Nacional e Câmara Corporativa, e a mulheres solteiras com mais de vinte e um anos e com rendimento próprio, determinando que as votantes – solteiras ou casadas – haviam que ter completado o ensino secundário ou possuir uma licenciatura.

Mau-grado as contrariedades durante o Estado Novo, foi grande a capacidade feminina reivindicativa que, ganhando rosto ainda no regime democrático, se vem acentuando nas décadas seguintes, começando no Congresso Nacional do Livre Pensamento⁵³, 1908. Contudo, ainda que veiculando o desempenho familiar, como abaixo se verá, eis que é o Estado Novo o primeiro regime português a trazer, ainda que restrito, o direito de voto e de elegibilidade à mulher.



Em Portugal, se as leis do divórcio e da família de 1910 estabeleceram a igualdade entre os cônjuges, quanto às causas da separação e na sociedade conjugal, a Concordata com a Santa Sé virá a tornar indissolúvel o casamento religioso. Torna-se-nos importante em tal atentar, porquanto o Estado Novo – seguindo a Constituição de 1933 – encara homens e mulheres não como cidadãos mas elementos de uma família, sendo esta sustentáculo da pirâmide do Estado.

A mulher vê-se impedida de exercer actividade comercial, administrar bens ou mesmo viajar para o estrangeiro sem a autorização do marido, sendo-lhe, de novo, imputados os papéis de mãe e esposa. Papéis que retomam as questões de género, porque, embora assentes em elevada apreciação – porém de subalternidade – se convencionam segundo o carácter biológico. Deste modo, o Estado Novo traz à mulher uma remigração ao espaço doméstico – mesmo quando esta trabalha fora do lar –, deixando-se ao homem o público e social.

⁵² “as mulheres, chefes de família viúvas, divorciadas ou separadas judicialmente e as mulheres casadas cujo marido está ausente nas colónias ou no estrangeiro”

⁵³ Estiveram presentes Adelaide Cabete, Amélia Levy de Sousa Lobo, Ana Maria Gonçalves Dias, Judite Pontes Rodrigues, Lucinda Tavares, Maria Clara Correia Alves, Maria Veleda e Sofia Quintino foi apresentada a tese “Feminismo”, de Ana de Castro Osório – que não pode comparecer – e que defendia o reconhecimento da liberdade da mulher no que respeita os seus direitos civis, políticos e profissionais, e exigindo a sua educação intelectual bem como o direito a uma profissão – que a impedisse de cair na miséria ou prostituição –, e igualdade, no Código Civil, entre os dois sexos, bem como direitos políticos. Cf. “Congresso Nacional do Livre Pensamento”, in jornal *O Mundo*, de 22 de Abril 1908, p. 3



Também o regime nazi definia, como ideal de mulher, a dona de casa perfeita e mãe estremosa, dois ensejos com que a personalidade feminina havia de se contentar. As *execradas* feministas, consideradas a antítese deste ideal, eram identificadas nos campos de concentração com um triângulo preto invertido, usado igualmente para identificar todos os elementos considerados *anti-sociais*. E, de igual modo, as espanholas, que haviam alcançado uma ampla emancipação - no que o voto de 1931 implicou enquanto conquista de outros direitos, como empregos e cargos públicos sem distinção dos homens, casamento

civil e divórcio, e inclusive o direito ao aborto, este em 1936 –, vieram a conhecer um retrocesso dois anos depois com a ditadura de Franco, sendo que só após a morte deste, em 1975, os direitos alcançados voltam a ser restabelecidos.

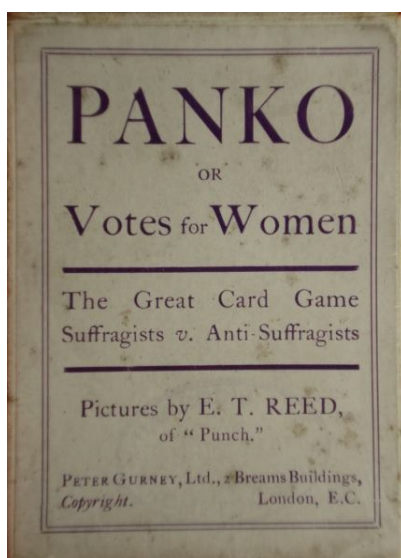
No que à Rússia reporta, a Constituição após a Revolução de 1917 definira que as mulheres fruiriam de direitos iguais aos homens em todos os terrenos da vida económica, pública, cultural, social e política, penalizando-se aqueles que tal procurassem impedir. O governo bolchevique estabeleceu, ainda, a jornada de oito horas de trabalho, salário igual para trabalho igual, e aprovou subsídios à maternidade e licença remunerada de oito semanas antes e pós parto⁵⁴.

No pós-guerra, as mulheres trabalhadoras foram integradas em cursos técnicos e superiores, sendo-lhes facultada uma formação diferenciada e uma revolução educacional. Foram ainda estabelecidos o ensino misto e igual e as escolas públicas. Deliberou-se o casamento cívil, reconhecendo as uniões de facto – ou casamentos livres – e excluía a distinção entre filhos legítimos e bastardos. Sendo o casamento tido como união livre poderia ser dissolvido com igual liberdade, não apenas nas classes privilegiadas mas também nas trabalhadoras. Foi ainda decretada a legalização do aborto, levada a cabo por médicos e em hospitais do Estado de modo a garantir condições à mulher. Sem dúvida, o primeiro ano de poder soviético produziu avanços quase inconcebíveis, levando à prática o programa feminista, mudanças que foram, pouco a pouco, chegando às mais longínquas regiões do território – de lembrar que, em algumas regiões mais arredadas, se mantinha uma tradição medieval, segundo a qual os homens chegavam a ter sobre as mulheres – esposas e filhas - direito de vida e morte.

Em meados da década de trinta, porém, a mesma Rússia assistiu a um retrocesso nos valores feministas. Considerando que, se a mulher tinha os mesmos direitos do homem não se deveria, porém, demitir do seu dever de natureza, ser mãe, Stalin proíbe e penaliza o aborto - 1936. Na mesma senda de resguardo do núcleo familiar, decreta que apenas os casamentos legais - e respectiva descendência - passariam a assegurar direitos e a ser reconhecidos pelo Estado, e o divórcio passou a atender apenas os casos considerados gravosos. Com Stalin assiste-se a um crescendo do moralismo longe das liberdades de Lenin e das mulheres da Revolução.

⁵⁴ Cf. SULLEROT, Evelynne. **Historia y Sociología del Trabajo Femenino**. Barcelona. Ediciones Península, 1970

Embora mantendo o divórcio, continuando a exercer em todas as profissões, e desempenhando cargos de acesso universitário, como médicas, juristas, engenheiras e afins – o que diz de um avanço de décadas face aos restantes países europeus –, com o Partido Comunista, a participação feminina no poder do Estado é claramente reduzida, não mais assomando nomes luzentes tais que Kollontai, Inessa e Krupskaia. Sendo de referir que o Estado Soviético, no pós II Guerra, atribuía condecorações às mulheres que tivessem mais filhos, a saber, **Glória Maternal** para as que tivessem entre sete e nove, e **Mãe Heróica** para as que tivessem mais de dez. A mulher, no seu sentido maternal, passa a ser a imagem veiculada, estereótipo que a Revolução de 1917 tentara quebrar.



55



56

⁵⁵ Emmeline Pankhurst. *Panko or Votes for Women. The Great Card Game. Suffragists v. Anti-Suffragists*. Imagens de E. T. Reed. Londres, 1909 [jogo de cartas, sufragistas versus anti-sugragistas]

⁵⁶ Imagens 1 e 2 autoria não apurada

INFERÊNCIAS

Embora não ignorando as manifestas divergências, no que às revoluções respeita, é possível estabelecer um paralelismo entre a Revolução Russa e a anterior Revolução Francesa no que aos direitos femininos refere. Se não podemos ignorar o déficit humano gerado pelas duas Grandes Guerras, e a urgência de uma natalidade crescente, os propósitos do Estado russo no pós-revolução - tido como o mais inovador e mais considerado mundo afora pelas reformas conseguidas - tornam-se um contra-senso face a todos os direitos e ideais marxistas e, bem entendido, feministas. E a comparação urge, pois que, conquanto também a Revolução Francesa aspirasse à igualdade - e nela se envolvessem as mulheres, lutando desde 1791 pelo direito ao voto -, o empenho em alcançar iguais direitos aos dos homens não só levou *Olympe de Gouge* à guilhotina⁵⁷, bem como o sufrágio universal, após a Revolução de 1848, atendeu apenas metade da população, a metade masculina⁵⁸. Deste modo, apesar de, em ambas as revoluções, as mulheres terem participado activamente, os períodos que se sucederam excluíram-nas, sendo notória a regressão em termos de direitos, igual acontecendo aquando da Revolução alemã.

Parece não ser extravagância considerar que as revoluções foram propícias ao crescendo da luta feminina, e que, quando goradas, se assiste a um retrocesso nos direitos alcançados. Deste modo, e acrescentando às revoluções francesa, russa e alemã, os exemplos espanhol e português, constata-se que, se não foi nos regimes capitalistas e conservadores que a mulher alcançou liberdade e igualdade, não foi também nos regimes socialistas que a abraçou na sua totalidade.



Não se cuide, porém, que as vozes opositoras ao sufrágio feminino eram apenas masculinas, pois parte da contestação vinha das suas congéneres⁵⁹, defendendo que o papel da mulher na humanidade era o desígnio da maternidade - e por inerência do casamento -, sendo um absurdo que comprometesse a dignidade da família, da qual devia ser guardiã, e os deveres de esposa e mãe, em lutas da vida pública. O exemplo a seguir devia ser o da mulher romana que, venerada matrona, não aspirava a mais que ser respeitada e honrada enquanto tal.

⁵⁷ “*Elle voulut être homme d’État et il semble que la loi ait puni cette conspiratrice d’avoir oublié les vertus qui conviennent à son sexe*” jornal *Le Moniteur*, novembro de 1793 acerca de *Olympe de Gouges*.

⁵⁸ Para este panegírico do instinto maternal recorrente no pós-Revolução francesa, veja-se em **da Pintura**, as telas de *Elisabeth Vigée-Lebrun*

⁵⁹ Veja-se a imagem publicitária contra o sufrágio, em que a actriz Mary Pickford sorri com ironia enquanto lê artigos de campanha sufragista. Mary Pickford, contra o sufrágio *Votes For Women*, 1909

Relativamente à Austrália, 1908, para onde rumaram várias sufragistas britânicas, é de crer que aí terão encontrado um ambiente mais propício, porquanto as estruturas sociais se apresentavam menos rígidas que as europeias. Por outro lado, o voto precocemente conseguido nos países nórdicos – Finlândia, 1907; Noruega, 1913; Islândia, 1914; e Dinamarca, 1915, - compreende-se à luz da histórica tessitura matriarcal destas sociedades. A conquista do voto feminino sobreveio algo mais tardiamente nos restantes países europeus porque os interesses de classes provocaram desentendimentos e divergências.

Desde sempre, e na maioria das vezes, as mulheres mais cultas e com independência económica foram as paladinas da luta pela igualdade de oportunidades, o que criava desacertos. Ao exigir o voto, as burguesas apenas pretendiam uma igualdade formal em relação ao homem, enquanto as mulheres das classes trabalhadoras viam nesse direito o passaporte para melhores condições de vida. Para estas, o voto não era um fim apenas, mas o meio de alcançar algo, daí que esse colidisse com políticas sociais e jurídicas, sendo obtido, muitas vezes, apenas aquando da revolução.

A exigência do direito ao voto começara a manifestar-se após a Revolução Industrial, quando as mulheres entram no mercado de trabalho. Os horários são desumanos e a revolta avulta. Inseridas na massa trabalhadora, vão tomando consciência da sua força.

Durante a guerra, a mulher substituíra os homens nos trabalhos por estes deixados vagos, mas eis que, findas as mesmas, com o regresso daqueles dos campos de batalha, a mulher se vê desses cargos demitida, o que mais contribuiu para que eclodissem as revoltas de massas. É, pois, quando burguesas e classes trabalhadoras - operárias e camponesas - assoladas pela miséria se juntam, que a luta mais se acentua e os direitos vão sendo alcançados⁶⁰.

Parece, contudo, desconforme que as mulheres americanas tenham alcançado tal direito antes das francesas, porém, o sufrágio feminino estava mais institucionalizado nos Estados Unidos, dado o movimento das trabalhadoras têxteis, para tal havendo fortemente contribuído o combate feminino contra a escravatura - em 1837 ocorrera, em Nova Iorque, a primeira convenção da *National Female Anti-Slavery Society* - a que se acrescentam as dinâmicas política e económica americanas, que expandiram a classe média e alargaram o trabalho feminino, enquanto em França, os argumentos femininos eram rejeitados por conservadores, republicanos e trabalhadores que apenas concebiam o trabalho doméstico para a mulher, vendo no seu serviço público a destruição dos valores de família e sociedade. “*N'ajoutons pas le suffrage des incompetences à celui des incompetents*” respondia o filósofo Alfred Fouillée, 1910, à questão “**Les femmes doivent-elles voter?**”⁶¹

⁶⁰ Note-se que o movimento sufragista britânico começou como um movimento de classe média vindo a ganhar o apoio das classes trabalhadoras, destaque para **Selina Cooper** membro da *Lancashire and Cheshire Women Textile* e **Helen Silcock** oradora no *Trades Union Congress*, 1894.

⁶¹ Cf. ROSANVALLON, Pierre. *Le sacre du citoyen, Histoire du suffrage universel en France*. Paris, Gallimard, 1992, p. 411

Por outro lado, as divergências dos ideais femininos estariam ainda mais fragmentados em França que nos restantes países europeus. Georges Sand, ela mesma, defendera que, mais urgente que o direito ao sufrágio era melhorar a qualidade de vida e de trabalho das mulheres pobres e proporcionar-lhes instrução⁶². As associações francesas dividiam-se, lideradas por burguesas - *Conseil National des Femmes Françaises*, presidido por Jules Siegfried - e por aristocratas - *Union Nationale des Femmes*, presidida pela duquesa de La Rochefoucauld. Na verdade, a França não tinha uma organização de mulheres sufragistas - dado o desencontro de objectivos entre elite e classe trabalhadora - mas apenas nomes isolados sem uma massa de seguidoras.



Les mains des femmes sont-elles bien faites pour le pugilat de l'arène publique ? Plus que pour manier le bulletin de vote, les mains de femmes sont faites pour être baisées, baisées dévotement quand ce sont celles des mères, amoureuxment quand ce sont celles des femmes et des fiancées : ... Séduire et être mère, c'est pour cela qu'est faite la femme.

Alexandre Bérard⁶³

Desde meados de oitocentos até ao início da I Grande Guerra, a oposição ao voto feminino operava segundo critérios de determinação genética, *desígnios da natureza*, sendo o feminismo tido como um desvio orgânico, e as sufragistas como mulheres atípicas. A maioria das mulheres não tinha consciência política, é certo, e/ou se a tinha, certo é também que a mulher era completamente absorvida pela labuta diária, casa e filhos. Argumentos de que a mulher não era capaz de espírito e argúcia política e crítica, pois que a sua vertente emocional impedia rigor e agudeza são frequentes. Falsas premissas, insensatos preconceitos.

⁶² "En admettant que la société eût beaucoup gagné à l'admission de quelques capacités du sexe dans l'administration des affaires publiques, la masse des femmes pauvres et privées d'éducation n'y eût rien gagné. in *Bulletins de la République*, n° 12, 1848, http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/femmes/citoyennete_politique_revolution.asp para Georges Sand ver **da Leitura e da Escrita**

⁶³ Excerto do discurso do Senador Alexandre Bérard. *Rapport n° 561*, anexado ao processo verbal da sessão do Senado quanto às propostas de lei para acordo do voto feminino e sua elegibilidade, 3 de Outubro de 1919. in *La Citoyenneté Politique des Femmes*, <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire>

Acontece que, em inúmeras Histórias de Arte, dicionários de História e cronologias, a mulher se encontra ausente e omissos os seus movimentos emergentes. A mulher da viragem do século e inícios de novecentos estava interdita de participar em eventos políticos bem como sociais - excepto os lúdicos -, impedida de votar e agrilhoadada num casamento religioso que ou excluía o divórcio ou implicava situações deploráveis. Mas as mulheres não foram apenas espectadoras da História, fizeram parte dos momentos mais renovadores e reformadores, e, porque são mais de metade da população mundial, não se pode ignorar a sua contribuição, menos ainda as suas lutas e conquistas. Na verdade, as mulheres eram em número superior aos homens e o crescendo de poder que o voto concederia era socialmente intimidante, receando-se, também, que os cargos públicos por esta desempenhados pudessem desfavorecer, aos olhos dos filhos, a imagem do pai de família.

Em 1915, 350 000 soldados tombam nos campos de batalha. São as mulheres que os substituem nos empregos deixados vagos e, na falta dos vencimentos destes, asseguram a economia embora pagas a salários bem inferiores. Descontentes, as mulheres europeias reúnem-se em Conferência Internacional, em Berna, defendem os seus direitos e a oposição à guerra. Kollontai e Zetkin organizam outras manifestações. A 15 de Abril, 1 136 mulheres de doze países encontram-se em Haia. Quaisquer que fossem as nacionalidades ou origens sociais, estas mulheres tinham mais em comum que a determinação pelo direito ao voto. Para lá do sufrágio, lutaram por outros direitos como o acesso à educação - o saber formava e fortalecia o pensamento -, iguais salários - pois que idêntico era o trabalho -, cuidados de saúde - porquanto a maternidade e planeamento familiar urgiam -, e verbo público. Inabaláveis convicções.

Ânimo, abnegação e coragem faziam parte indeclinável destas mulheres. Rebeldes e radicais. Distintivo comum, os seus espíritos livres.

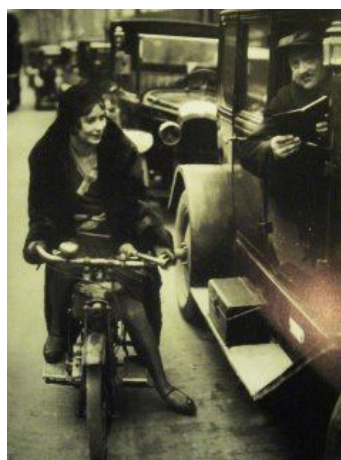
da mulher nas Grandes Guerras e na Resistência



64

Antes da primeira Grande Guerra, era raro uma mulher da classe média ou elevada trabalhar, sendo as expectativas que se dedicasse ao matrimônio, filhos e casa, pelo que a maioria das mulheres trabalhadoras pertenciam às classes mais desfavorecidas. Umas estavam ao serviço doméstico - vivendo em casa dos seus empregadores -, outras trabalhavam na indústria têxtil ou em pequenas empresas familiares - nas suas casas, onde executavam actividades como calçado - e muitas em trabalhos pesados e duros como o fabrico de tijolos. Em comum, trabalhavam muitas horas e eram desvantajosamente pagas.

As duas grandes guerras vêm diluir as diferenças entre homem e mulher. Esta deixa de ser apenas esposa, mãe, dona de casa, conquista um lugar nos campos artístico e intelectual, investe em interesses que não apenas o lar ou a costura, vai-se destacando em outros domínios - trabalhando atrás de balcões de loja, quando não em tarefas desgastantes, explorada, mal paga, desempenhando funções que, até então, apenas aos homens cabiam.



65

⁶⁴ I Grande Guerra - Mulheres do Batalhão da Mortepositor às forças Bolcheviques

⁶⁵ Imagens de autoria não apurada, 1947

Na ausência destes, são elas quem tem de tomar as rédeas do país e desempenhar trabalhos que antes lhes estavam interditos. Conduzem táxis, autocarros, cobram bilhetes, fabricam munições, são polícias. Escrevem, pintam, mesmo as actividades clássicas, como a costura, tornam-se uma profissão remunerada.

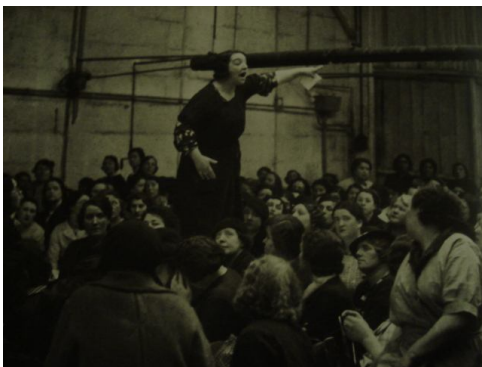
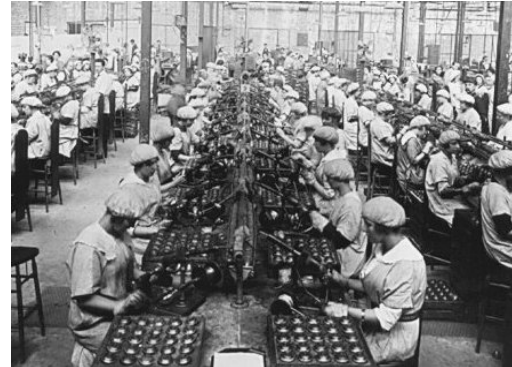
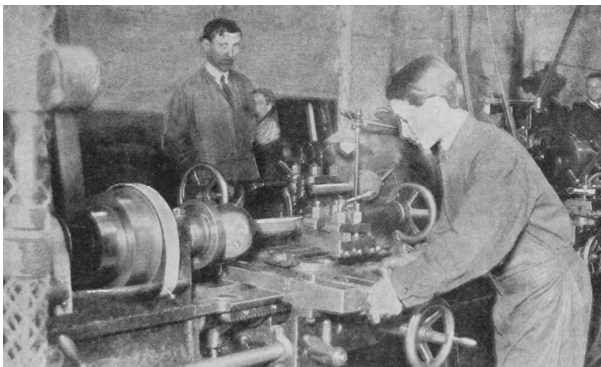
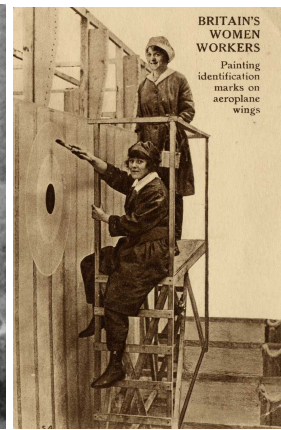


Os governos apelam à sua participação e empenho



⁶⁶ Imagens, 1 - Anónimo. Atelier de costura, 1935; 2 - Anónimo. Renée Friderich, profissional de corridas de automóvel, 1932

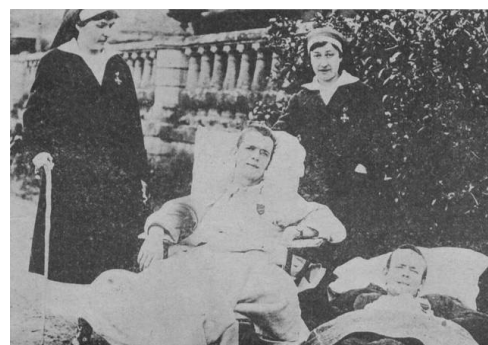
⁶⁷ I GG - Posters propaganda francesa, australiana, canadiana in <http://www.firstworldwar.com>



68

⁶⁸ Imagens I Grande Guerra, 1 e 2 - Hospital em França; 3 - Pintando as asas de aeroplano; 4 - Trabalhadoras em Ypres, as primeiras vítimas à exposição de Gás; 5 - Reserve Ambulance Corps; 6 e 7 - Operárias fabricando bombas; 8 - 5000 mulheres esperando por pão, Hotel de Ville de Malines in idem; 9 - Imagens II Grande Guerra Willy Ronis. *Grève à l'usine Citroën*, 1938 in <http://www.firstworldwar.com>

Muitas outras participam activamente na frente de combate, enquanto enfermeiras, cozinheiras ou mesmo lutando.



69



Até meados do século XIX as frentes de batalha não fruíam de assistência médica nem de enfermagem, o que em muito aumentava a mortalidade das tropas. Deste modo, no que à enfermagem respeita é de referir o contributo de **Florence Nightingale** (1820-1910) que, aquando da *Guerra da Crimeia*, decide instruir um grupo de trinta e oito enfermeiras com as quais, em 1854, se deslocou para a frente de batalha, assistindo os feridos num hospital de campanha. Durante a sua permanência, mais de dois anos, muito contribuiu para reduzir a taxa de mortalidade militar, regressando a Inglaterra como uma heroína. No regresso, e porque contraíra tifo, dedica-se ao ensino criando uma escola de enfermagem no Hospital

⁶⁹ Imagens I Grande Guerra, 1 - Abrigos durante ataque aéreo em Londres; 2 - Enfermeiras imperiais da Cruz Vermelha Russa com a Czarina, Londres; 3 - Cozinha de um hospital em França; 4 - Membros da Slavation Army fabricando bolos para os homens em serviço; 5 - Enfermeiras da Cruz Vermelha britânica chegando a Dieppe; 6 - Enfermeiras condecoradas in idem

Saint Thomas, com aulas práticas e teóricas ministradas por médicos. Determinada e arrebatada, dedicou a sua vida a ajudar os outros, rebelando-se contra o tradicional papel feminino.

A enfermagem não era, até então, tida em grande conta – excepto quando praticada por religiosas - porquanto muitas prostitutas a tal eram forçadas, assim cumprindo penas que substituíam a prisão efectiva. Por outro lado, não era bem-visto que uma jovem de sociedade desempenhasse uma actividade num mundo essencialmente masculino, o que originou graves desentendimentos com a sua família. O seu desempenho foi também meritório na alteração de leis relativas à saúde e à pobreza. Em 1883, Florence recebeu a Royal Red Cross e em 1907 é a primeira mulher a receber a Ordem de Mérito. A ela se devem as bases da enfermagem moderna.

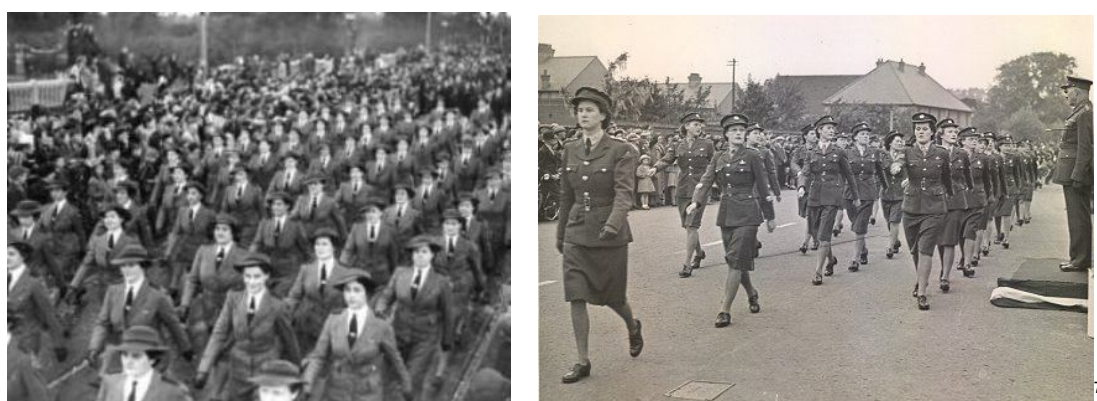
Se já na I Grande Guerra se assistira à intervenção da mulher em empregos públicos, aquando da Segunda torna-se fortíssimo o apelo à sua participação, quer em postos de trabalho, quer mesmo na mobilização, esperando-se que respondesse a estas chamadas.



⁷⁰ Imagens publicitárias in <http://www.firstworldwar.com>



E responderam. Constituíram exércitos,



sobrevoaram os céus.



É de referir o tributo das mulheres que, ao serviço da ATA - Air Transport Auxiliary - pilotaram aviões Spitfire durante a II Grande Guerra. Embora não autorizadas a pilotar em missões de Guerra, as **Spitfire Women** levavam os aviões das fábricas aos campos de aviação onde se encontravam os esquadrões da RAF, sendo, por vezes, portadoras de instruções de novos ataques e crendo-se que lhes seriam confiadas missões que sempre ficaram secretas.

⁷¹ Idem

⁷² Forças Militares australianas imagens in <http://home.vicnet.net.au/~mothers/12%20Another%20War%20WW2.html>



Entre inúmeras outras, **Margaret Fairweather** (1901-1944), **Amy Johnson** (1903-1941)⁷³, **Pauline Mary de Peaully Gower** (1910–1947) **Lettice Curtis** (1916-) **Ann Courtenay Welch** (1917-2002), **Joan Hughes** (1918-1993), **Diana Barnato Walker** (1918-2008), **Margaret Frost** (1921-), **Maureen Dunlop**, **Wendy Sale-Barker**...



Lettice Curtis



Pauline Mary de Peaully Gower



Diana Barnato Walker



Amy Johnson



Maureen Dunlop



Joan Hughes

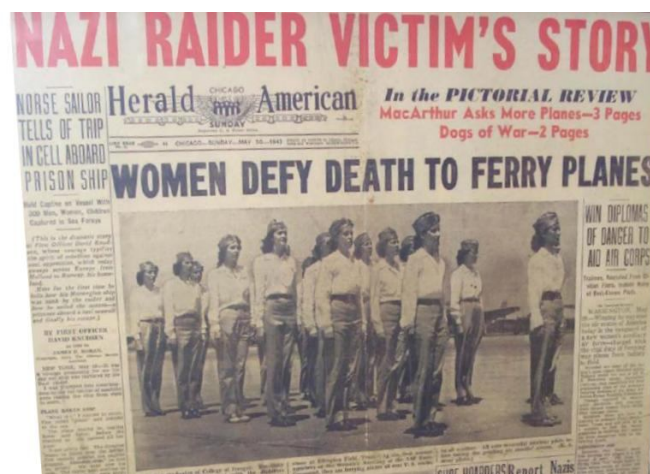
⁷³ O filme *They Flew Alone*, 1942, narra a vida da *Spitfire Woman* Amy Johnson. Bacharel em Economia, a primeira mulher piloto que sozinha navegou de Inglaterra à Austrália, morrendo num voo da ATA. Desconhece-se a causa da morte, tecendo-se a teoria de que teria sido atingida durante uma missão secreta.

⁷⁴ Imagens in http://www.raf.mod.uk/history_old/ata2.html

Após severas perdas masculinas, de igual modo, nos Estados Unidos, em Setembro de 1942, 1830 mulheres abandonam os seus empregos rumando ao Texas com o fim de frequentarem cursos de pilotagem. Tornam-se as primeiras mulheres a pilotar aviões militares americanos, parte da história da WASP.



A elas cabia testarem os aviões antes de estes serem pilotados em missões de guerra pelos homens. Pouco se sabe quanto às missões que essas mulheres levaram a cabo, pois que esses dados encontram-se arquivados enquanto secretos. Trinta e oito perderam a vida.



76



É fundamental e meritório o papel que, entre 1940 e 44, as mulheres tiveram na Resistência Francesa.

Voluntárias, sujeitas a duros treinos, sem elas o trabalho levado a cabo por este levantamento popular teria sido impossível. Durante longos anos abandonadas nas gavetas da memória, sabe-se que eram encarregadas das mesmas incumbências que os homens, correndo os mesmos riscos, mas pouco se conhece quanto a quem eram, que cargos e tarefas desempenharam, o que as motivou e determinou e quais os seus destinos subsequentes.

⁷⁵ Cf "Wings Across America Presents: Fly Girls of WWII Exhibit." Imagens in www.wingsacrossamerica.org

⁷⁶ imagem in www.michelledemessine.fr/spip.php?rubrique26

Foram seis as mulheres homenageadas, por De Gaulle, pela sua colaboração na Resistência Francesa, **Cécile Rol-Tanguy, Lise Graf, Michèle Agniel, Josieane Gros, Denise Vernay, Jacqueline Simon-Moncorgé, Micheline Altman**, - os homens, mais de mil. Todas as outras, a História esqueceu-as.



numa esquina de Paris

Dezenas e dezenas de pessoas passam ininterruptamente ao longo do passeio.

Umas para lá.

Outras para cá.

Umas para cá.

Outras para lá.

Mas cada uma que passa
tem de fazer na esquina um pequeno rodeio
para não se esbarrar com o par que aí se abraça.

Olhos cerrados, lábios juntos e ardentes,
tentam matar a inesgotável sede.

Através dos seus corpos transparentes
lê-se na esquina da parede:

**DANS CETTE PLACE A ÉTÉ TUÉ
MAURICE DUPRÉ
HÉROS DE LA RESISTANCE.
VIVE LA FRANCE.**

António Gedeão. *Linhas de Força*, 1967

⁷⁷ http://www.memoiredesalpes.net/index.php?method=press_office&cat=15&action=zoom&id=64



78

INFERÊNCIAS

A guerra é um dos motores da História e as mulheres - assim como as crianças - surgem costumeiramente como vítimas. Na I Grande Guerra 80% das vítimas foram soldados, e 50% na II Grande Guerra, já a Guerra do Vietname fez 80% de vítimas civis e os conflitos actuais mostram que este número sobe a 90%, sendo estes civis essencialmente mulheres e crianças⁷⁹. Os conflitos não só são, presentemente, de outra natureza - as milícias e esquadrões deram lugar a exércitos governamentais - como se tornaram mais restritos pois que surgem em resposta a divergências religiosas ou conflitos de interesses privados. Tal inversão no que às vítimas refere apresenta-se congruente, porquanto se, nas Grandes Guerras, a guerra era combate que se circunscrevia quase estritamente aos campos de batalha - onde as vítimas capitulavam -, abrangendo civis apenas aquando de bombardeamentos contra cidades e vilas, já nos conflitos recentes a guerra vem escapando a essas fronteiras. Os alvos são hoje perfeitamente identificados, sendo quase sempre exclusivamente militares, salvo excepções em que o fanatismo religioso, por exemplo, conduz a massacres de civis, de modo a desmoralizar o inimigo.

Atentando no período em questão, as duas Grandes Guerras, as mulheres não eram tidas como *fazedoras* de guerra, nem tão-pouco se lhes concebia um lugar *na* guerra. Ressalvadas pontuais excepções, não combateram segundo as mesmas motivações dos homens. Se, usualmente, as mulheres pelejam mais pelas palavras que pelas armas, há a considerar que, enquanto mulheres e mães, o seu papel é mais concordante com a paz⁸⁰.

No que respeita à mulher, âmbito do núcleo familiar, a violação surge, inevitavelmente, associada à guerra. O corpo da mulher torna-se *território* - instrumento na transferência da sede de aquisição e domínio -, sendo a violação uma estratégia de a aniquilar mentalmente. Tornando o porvir problemático - porquanto tal violência se torna difícil de superar -, o inimigo garante a desestruturação das células familiares.

⁷⁸ Durante três anos Marlene Dietrich visitou vários campos de batalha, onde cantava para as tropas, celebrizando a canção Lili Marleen, que teve a particularidade de se tornar igualmente notável de ambos os lados da guerra.

⁷⁹ Dados segundo Anne Labit, Sociologue, Université d'Orléans in <http://www.resistancesdefemmes.org/Ed2003Thematique.htm>

⁸⁰ *Emilienne Moreau*, Femme de Loos, que recebeu a cruz de guerra pela sua coragem na I GG ao matar a tiro cinco soldados alemães.

Quanto ao papel feminino na Resistência da circunstância francesa, ao invés de aguardarem passivamente, as mulheres optaram por se apropriarem do seu próprio destino. Sendo certo que eram em número obviamente reduzido, quando comparado com o dos homens, lutaram de igual modo, independentemente do seu sexo. A não esquecer que a Resistência foi um movimento de transgressão não apenas à lei oficial, mas também à lei moralmente acordada ao que era ser mulher na época.

Actrizes do quotidiano, comprometendo as suas vidas, muitas pagaram o seu envolvimento com prisão/deportação ou morte. Contudo, não geriram, ou não lhes foi consentido gerir, a sua feminilidade num espaço viril, pois que é na retaguarda que as encontramos. Porque a guerra é *poder*, os preconceitos de sexo parecem persistir no pós-guerra. Passado esse período, essas mulheres não surgem no espaço público ou em lugares políticos de destaque, pelo que, havendo sido importantes, foram-nos, sem dúvida, mas mais nos bastidores do que na acção.

As mulheres começam a empregar-se em escritórios - como dactilógrafas ou secretárias -, para o que muito contribuiu a invenção da máquina de escrever e do telefone. Daqui, foi um passo até que o seu número fosse crescendo nas universidades, assim melhorando, nos anos 20 e 30, as ofertas de emprego e oportunidades em resultado das melhorias na educação. Muitas enveredaram pelas novas indústrias, outras tornaram-se professoras e enfermeiras, porém, a dona de casa continuava a enfrentar trabalho duro, sendo que cozinhar, lavar e limpar consumiam a maior parte dos seus dias.

Após a II Guerra Mundial aumentam as especializações em determinadas tarefas. A indústria continua a crescer pelo que vai providenciando mais empregos, o comércio engrandece oferecendo muitos postos em balcões de lojas, os serviços de saúde melhoram e são outra oferta. O impacto das guerras fez-se sentir na política, economia, tecnologia e ciência, bem como nas artes - escrita, pintura, música... - e veio a ter repercussões no quotidiano feminino. O envolvimento das mulheres trouxe-lhes uma liberdade no estar e nos comportamentos nunca antes vista.





Memorial às mulheres da II Grande Guerra, Londres

9 de Julho de 2005, Londres erige um memorial às mulheres da II Grande Guerra. A escultura reproduz uniformes e trajes de trabalho então usados. Os helicópteros que sobrevoaram o monumento foram pilotados por tripulações femininas.



1. *La garçonne*

SUPORTE VIDEO



La Garçonne (excertos video) **Flappers - The Roaring Twenties**

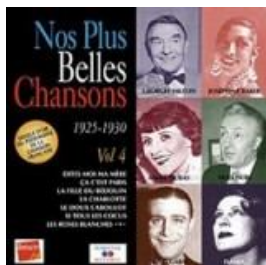


Edith Piaf em **La Garçonne**, 1936. Direcção de Jean de Limur

SUPORTE AUDIO



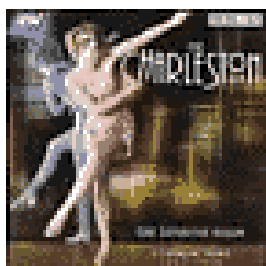
Pó de Arroz, Carlos Paião



Elle s'était fait couper les cheveux – Dréan



J'ai deux amours - Josephine Baker



Charleston danse

2. Das Sufragistas

SUPORTE VIDEO



The Stepford Wives. Realização de Frank Oz, 2004



Mary Poppins. Realização de Robert Stevenson, 1964
*A personagem *Winifred Banks*, representada por Glynis Johns, tida como membro do movimento sufragista liderado por Emmeline Pankhurst

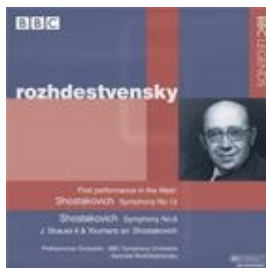
SUPORTE AUDIO



Sister Suffragette (tema do filme *Mary Poppins*), Sherman Brothers



Zimmerwald, 1936



Sinfonia nº 12, *The Year 1917*, Shostakovich



Per te d'immenso giubilo, *Lucia de Lammermoor*, Donizetti

3. Da mulher nas Grandes Guerras e na Resistência

SUPORTE VIDEO



Plenty. Realização de Fred Schepisi, 1985



Les Femmes de l'ombre. Realização de Jean-Paul Salomé, 2008

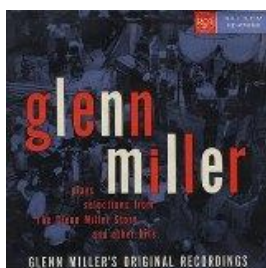


They Flew Alone [Wings and the Woman]. Realização de Herbert Wilcox, 1942

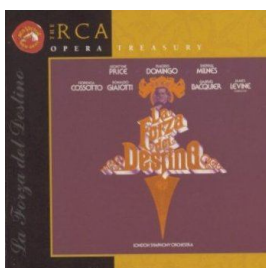
SUPORTE AUDIO



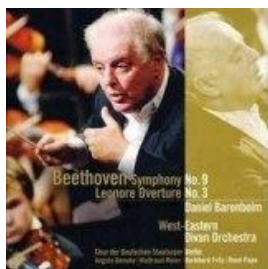
Lili Marleen, de Norbert Schultze. Marlene Dietrich



American Patrol, F.W. Meacham, 1891 [por Glenn Miller Orchestra, 1954]



Pace, pace mio Dio, in *La Forza del Destino*, Giuseppe Verdi, 1861



9ª Sinfonia, Beethoven, 1824

SUPORTE VIDEO/AUDIO



Jonathan Livingston Seagull. Realização de Hall Bartlett, 1973
Música de Neil Diamond

ANEXO

Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne, Marie Gouze, dite Olympe de Gouges, 1791

Dedicatória a Marie Antoinette

Madame,

*Peu faire au langage que l'on tient aux Rois, je n'emploierai point l'adulation des Courtisans pour vous faire hommage de cette singulière production. **Mon but, Madame, est de vous parler franchement**; je n'ai pas attendu, pour m'exprimer ainsi, l'époque de la liberté: je me suis montrée avec la même énergie dans un temps où l'aveuglement des despotes punissait une si noble audace.*

Lorsque tout l'Empire vous accusait et vous rendait responsable de ses calamités, moi seule, dans un temps de trouble et d'orage, j'ai eu la force de prendre votre défense. Je n'ai jamais pu me persuader qu'une Princesse, élevée au sein des grandeurs, eût tous les vices de la bassesse.

Oui, Madame, lorsque j'ai vu le glaive levé sur vous, j'ai jeté mes observations entre ce glaive et la victime; mais aujourd'hui que je vois qu'on observe de près la foule de mutins soudoyée, et qu'elle est retenue par la crainte des lois, je vous dirai, Madame, ce que je ne vous aurais pas dit alors.

Si l'étranger porte le fer en France, vous n'êtes plus à mes yeux cette Reine faussement inculpée, cette Reine intéressante, mais une implacable ennemie des Français. Ah! Madame, songez que vous êtes mère et épouse; employez tout votre crédit pour le retour des Princes. Ce crédit, si sagement appliqué, raffermir la couronne du père, la conserve au fils, et vous réconcilie l'amour des Français. Cette digne négociation est le vrai devoir d'une Reine. L'intrigue, la cabale, les projets sanguinaires précipiteraient votre chute, si l'on pouvait vous soupçonner capable de semblables desseins.

Qu'un plus noble emploi, Madame, vous caractérise, excite votre ambition, et fixe vos regards. Il n'appartient qu'à celle que le hasard a élevée à une place éminente, de donner du poids à l'essor des Droits de la Femme, et d'en accélérer les succès. Si vous étiez moins instruite, Madame, je pourrais craindre que vos intérêts particuliers ne l'emportassent sur ceux de votre sexe. Vous aimez la gloire: songez, Madame, que les plus grands crimes s'immortalisent comme les plus grandes vertus; mais quelle différence de célébrité dans les fastes de l'histoire! l'une est sans cesse prise pour exemple, et l'autre est éternellement l'exécration du genre humain.

On ne vous fera jamais un crime de travailler à la restauration des murs, à donner à votre sexe toute la consistance dont il est susceptible. Cet ouvrage n'est pas le travail d'un jour, malheureusement pour le nouveau régime. Cette Révolution ne s'opérera que quand toutes les femmes seront pénétrées de leur déplorable sort, et des droits qu'elles ont perdus dans la société.

Soutenez, Madame, une si belle cause; défendez ce sexe malheureux, et vous aurez bientôt pour vous une moitié du Royaume, et le tiers au moins de l'autre.

Voilà, Madame, voilà par quels exploits vous devez vous signaler et employer votre crédit, Croyez-moi, Madame, notre vie est bien peu de chose, surtout pour une Reine, quand cette vie n'est pas embellie par l'amour des Peuples et par les charmes éternel de la bienfaisance.

S'il est vrai que les Français arment contre leur Patrie toutes puissances; pourquoi? pour de frivoles prérogatives, pour des chimères. Croyez, Madame, si j'en juge par ce que je sens, le parti monarchique se détruira de lui-même, qu'il abandonnera tous les tyrans, et tous les curs se rallieront autour de la Patrie pour la défendre.

Voilà, Madame, voilà quels sont mes principes. En vous parlant de ma Patrie, je perds de vue le but de cette dédicace. C'est ainsi que tout bon Citoyen sacrifie sa gloire, ses intérêts, quand il n'a pour objet que ceux de son pays.

Je suis avec le plus profond respect, Madame, votre très humble et très obéissante servante.

Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne

Marie Gouze, dite Olympe de Gouges, 1791

Homme, es-tu capable d'être juste ? C'est une femme qui t'en fait la question; tu ne lui ôteras pas du moins ce droit. Dis-moi ? Qui t'a donné le souverain empire d'opprimer mon sexe? Ta force ? Tes talents ? Observe le créateur dans sa sagesse ; parcours la nature dans toute sa grandeur, dont tu sembles vouloir te rapprocher, et donne-moi, si tu l'oses, l'exemple de cet empire tyrannique.

Remonte aux animaux, consulte les éléments, étudie les végétaux, jette enfin un coup d'il sur toutes les modifications de la matière organisée; et rends-toi à l'évidence quand je t'en offre les moyens ; cherche, fouille et distingue, si tu peux, les sexes dans l'administration de la nature. Partout tu les trouveras confondus, partout ils coopèrent avec un ensemble harmonieux à ce chef-d'œuvre immortel.

L'homme seul s'est fagoté un principe de cette exception. Bizarre, aveugle, boursofflé de sciences et dégénéré, dans ce siècle lumières et de sagacité, dans l'ignorance la plus crasse, il veut commander en despote sur un sexe qui a reçu toutes les facultés intellectuelles; il prétend jouir de la révolution, et réclamer ses droits à l'égalité, pour ne rien dire de plus.

DECLARATION DES DROITS DE LA FEMME ET DE LA CITOYENNE

A décréter par l'Assemblée nationale dans ses dernières séances ou dans celle de la prochaine législature.

PREAMBULE

Les mères, les filles, les surs , représentantes de la nation, demandent d'être constituées en Assemblée nationale.

Considérant que l'ignorance, l'oubli ou le mépris des droits de la femme, sont les seules causes des malheurs publics et de la corruption des gouvernements, ont résolu d'exposer dans une déclaration solennelle, les droits naturels inaliénables et sacrés de la femme, afin que cette déclaration, constamment présente à tous les membres du corps social, leur rappelle sans cesse leurs droits et leurs devoirs, afin que les actes du pouvoir des femmes, et ceux du pouvoir des hommes, pouvant être à chaque instant comparés avec le but de toute institution politique, en soient plus respectés, afin que les réclamations des citoyennes, fondées désormais sur des principes simples et incontestables, tournent toujours au maintien de la Constitution, des bonnes mœurs, et au bonheur de tous.

En conséquence , le sexe supérieur, en beauté comme en courage, dans les souffrances maternelles, reconnaît et déclare, en présence et sous les auspices de l'Etre suprême, les **Droits suivants de la Femme et de la Citoyenne.**

Article premier

La Femme naît libre et demeure égale à l'homme en droits. Les distinctions sociales ne peuvent être fondées que sur l'utilité commune.

Article 2

Le but de toute association politique est la conservation des droits naturels et imprescriptibles de la Femme et de l'Homme. Ces droits sont la liberté, la propriété, la sûreté, et surtout la résistance à l'oppression.

Article 3

Le principe de toute souveraineté réside essentiellement dans la Nation, qui n'est que la réunion de la Femme et de l'Homme: nul corps, nul individu, ne peut exercer d'autorité qui n'en émane expressément.

Article 4

La liberté et la justice consistent à rendre tout ce qui appartient à autrui; ainsi l'exercice des droits naturels de la femme n'a de bornes que la tyrannie perpétuelle que l'homme lui oppose; ces bornes doivent être réformées par les lois de la nature et de la raison.

Article 5

Les lois de la nature et de la raison défendent toutes actions nuisibles à la société; tout ce qui n'est pas défendu par ces lois, sages et divines, ne peut être empêché, et nul ne peut être contraint à faire ce qu'elles n'ordonnent pas.

Article 6

La loi doit être l'expression de la volonté générale; toutes les Citoyennes et Citoyens doivent concourir personnellement ou par leurs représentants, à sa formation; elle doit être la même pour tous : toutes les Citoyennes et tous les Citoyens, étant égaux à ses yeux, doivent être également admissibles à toutes dignités, places et emplois publics, selon leurs capacités, et sans autres distinctions que celles de leurs vertus et de leurs talents.

Article 7

Nulle femme n'est exceptée; elle est accusée, arrêtée, et détenue dans les cas déterminés par la loi: les femmes obéissent comme les hommes à cette loi rigoureuse.

Article 8

La Loi ne doit établir que des peines strictement et évidemment nécessaires, et nul ne peut être puni qu'en vertu d'une Loi établie et promulguée antérieurement au délit et légalement appliquée aux femmes.

Article 9

Toute femme étant déclarée coupable; toute rigueur est exercée par la Loi.

Article 10

Nul ne doit être inquiété pour ses opinions mêmes fondamentales, la femme a le droit de monter sur l'échafaud; elle doit avoir également celui de monter à la Tribune; pourvu que ses manifestations ne troublent pas l'ordre public établi par la loi.

Article 11

La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de la femme, puisque cette liberté assure la légitimité des pères envers les enfants. Toute Citoyenne peut donc dire librement, je suis mère d'un enfant qui vous appartient, sans qu'un préjugé barbare la force à dissimuler la vérité ; sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la Loi.

Article 12

La garantie des droits de la femme et de la Citoyenne nécessite une utilité majeure; cette garantie doit être instituée pour l'avantage de tous, et non pour l'utilité particulière de celles à qui elle est confiée.

Article 13

Pour l'entretien de la force publique, et pour les dépenses d'administration, les contributions de la femme et de l'homme sont égales ; elle a part à toutes les corvées, à toutes les tâches pénibles; elle doit donc avoir de même part à la distribution des places, des emplois, des charges, des dignités et de l'industrie.

Article 14

Les Citoyennes et Citoyens ont le droit de constater par eux-mêmes ou par leurs représentants, la nécessité de la contribution publique. Les Citoyennes ne peuvent y adhérer que par l'admission d'un partage égal, non seulement dans la fortune, mais encore dans l'administration publique, et de déterminer la quotité, l'assiette, le recouvrement et la durée de l'impôt.

Article 15

La masse des femmes, coalisée pour la contribution à celle des hommes, a le droit de demander compte, à tout agent public, de son administration.

Article 16

Toute société, dans laquelle la garantie des droits n'est pas assurée, ni la séparation des pouvoirs déterminée, n'a point de constitution; la constitution est nulle, si la majorité des individus qui composent la Nation, n'a pas coopéré à sa rédaction.

Article 17

Les propriétés sont à tous les sexes réunis ou séparés: elles ont pour chacun un droit lorsque la nécessité publique, légalement constatée, l'exige évidemment, et sous la condition d'une juste et préalable indemnité.

POSTAMBULE

Femme, réveille-toi ; le tocsin de la raison se fait entendre dans tout l'univers; reconnais tes droits. Le puissant empire de la nature n'est plus environné de préjugés, de fanatisme, de superstition et de mensonges. Le flambeau de la vérité a dissipé tous les nuages de la sottise et de l'usurpation. L'homme esclave a multiplié ses forces, a eu besoin de recourir aux tiennes pour briser ses fers. Devenu libre, il est devenu injuste envers sa compagne. Ô femmes! Femmes, quand cesserez-vous d'être aveugles? Quels sont les avantages que vous recueillez dans la révolution? Un mépris plus marqué, un dédain plus signalé. Dans les siècles de corruption vous n'avez régné que sur la faiblesse des hommes. Votre empire est détruit; que vous reste t-il donc? La conviction des injustices de l'homme. La réclamation de votre patrimoine, fondée sur les sages décrets de la nature; qu'auriez-vous à redouter pour une si belle entreprise? Le bon mot du Législateur des noces de Cana? Craignez-vous que nos Législateurs français, correcteurs de cette morale, longtemps accrochée aux branches de la politique, mais qui n'est plus de saison, ne vous répètent : femmes, qu'y a-t-il de commun entre vous et nous? Tout, auriez vous à répondre. S'ils s'obstinent, dans leur faiblesse, à mettre cette inconséquence en contradiction avec leurs principes; opposez courageusement la force de la raison aux vaines prétentions de supériorité; réunissez-vous sous les étendards de la philosophie; déployez toute l'énergie de votre caractère, et vous verrez bientôt ces orgueilleux, non serviles adorateurs rampants à vos pieds, mais fiers de partager avec vous les trésors de l'Etre Suprême. Quelles que soient les barrières que l'on vous oppose, il est en votre pouvoir de les affranchir; vous n'avez qu'à le vouloir. Passons maintenant à l'effroyable tableau de ce que vous avez été dans la société; et puisqu'il est question, en ce moment, d'une éducation nationale, voyons si nos sages Législateurs penseront sainement sur l'éducation des femmes. Les femmes ont fait plus de mal que de bien. La contrainte et la dissimulation ont été leur partage. Ce que la force leur avait ravi, la ruse leur a rendu; elles ont eu recours à toutes les ressources de leurs charmes, et le plus irréprochable ne leur résistait pas. Le poison, le fer, tout leur était soumis; elles commandaient au crime comme à la vertu. Le gouvernement français, surtout, a dépendu, pendant des siècles, de l'administration nocturne des femmes; le cabinet n'avait point de secret pour leur indiscretion; ambassade, commandement, ministère, présidence, pontificat, cardinalat; enfin tout ce qui caractérise la sottise des hommes, profane et sacré, tout a été soumis à la cupidité et à l'ambition de ce sexe autrefois méprisable et respecté, et depuis la révolution, respectable et méprisé⁸¹.

⁸¹ Cf. Bibliothèque Jeanne Hersch in http://www.aidh.org/Biblio/Text_fondat/FR_03.htm#1

do feminino na arte e da arte no feminino

**das musas, o rumorejar da criatividade
da arte da agulha, o bordado e a tapeçaria
da pintura
da leitura e da escrita
da música**

das musas, o rumorejar da criatividade

das musas, o rumorejar da criatividade



Ó Musa, cujo olhar de pedra, que não chora,
Gela o sorriso ao lábio e as lágrimas estanca!
Dá-me que eu vá contigo, em liberdade franca,
Por esse grande espaço onde o impassível mora.

Leva-me longe, ó Musa impassível e branca!
Longe, acima do mundo, imensidade em fora,
Onde, chamas lançando ao cortejo da aurora,
O áureo plaustro do sol nas nuvens solavanca.

Transporta-me de vez, numa ascensão ardente,
À deliciosa paz dos Olímpicos-Lares
Onde os deuses pagãos vivem eternamente,

E onde, num longo olhar, eu possa ver contigo
Passarem, através das brumas seculares,
Os Poetas e os Heróis do grande mundo antigo.

Francisca Júlia, *Musa Impassível II*



¹ Martin de Vos. *Apolo e as musas*, 1570

² Imagens, 1 - Baldassari Peruzzi. *Apolo e as Musas*, c. 1514-20; 2 - *As Musas*. Mosaico Torre de Palma, Monforte

A Música, executada desde o início dos tempos, tece estreita ponte com a Dança. A Pintura e Escultura, formas de expressão tácteis e cromáticas, aparecem registadas desde o Homo Sapiens. O Teatro logo nos remete para as Tragédia e Comédia clássicas. O Cinema - a Sétima Arte, designação dada por Ricciotto Canudo no Manifesto das Sete Artes, 1911 - acrescentou-se posteriormente. Sucederam-se a Fotografia e a Banda Desenhada.



Defendiam os Antigos que todas as coisas têm origem nos mitos e estes transmitem uma verdade sagrada nascida com os deuses e passada aos homens através das musas. É pois com as musas, responsáveis por levar à restante humanidade tal informação, que os mitos sucedem da tradição oral à escrita, tornando-se literatura e outras expressões artísticas.

4

Vitoriosos que saíram os deuses sobre os Titãs,urgia cantar esse triunfo para que se imortalizassem os feitos dos heróis olímpicos. Assim Zeus se deita, nove noites consecutivas, com Mnemosine, a deusa da Memória, de jeito a conceberem divindades que essa memória perpetuassem. Um ano depois, nasceram as nove musas que compõem o séquito de *Apolo*, ao som de cuja lira cantam Passado, Presente e Futuro deleitando o Panteão. Viviam as Musas a Este do Olimpo, nas encostas escarpadas por onde as águas escorriam criando harmoniosas melodias formando elas harmonioso coro. Frequentavam também o Parnaso - oráculo de Delfos - e o Monte Hélicon - onde as fontes Aganipe e Hipocrene, junto das quais as Musas cantavam e dançavam, concediam inspiração poética. São elas, Calíope, Clio, Terpsícore, Euterpe, Erato, Melpomene, Urânia, Polímnia e Tália.



³ Imagens, 1 - Vincent Sellaer. *Apolo e as Musas*, sd 2 - Hendrik de Clerck. *Apolo e as Musas*, séc. XVI

⁴ Hans Rottenhammer. *Minerva e as Musas* [detalhe], sec. XVI-XVII



Calíope, a da bela voz, é a musa da poesia épica e da eloquência, a mais velha das musas e a mais sábia, domina a Filosofia. São seus atributos uma tábua encerada e um estilete ou pena junto com um rolo de pergaminho ou papel, por vezes apenas um livro apoiando a cabeça em uma das mãos, outras ainda acompanhando-se das três epopeias - *Ilíada*, *Eneida* e *Odisseia*. Entre outros filhos, é mãe de Orfeu.

Clio, musa da História, é ela quem leva a fama e a glória, pelo que surge coroada de louros, ostentando, na mão direita, uma trombeta e na esquerda o livro *Thucydide*, apresenta-se, também, com os atributos comuns a Calíope - rolo de pergaminho e pena - ou segurando um rolo de papel ou uma caixa de livros.

Terpsícore, musa da dança e do canto, representada com uma lira. É mãe das sereias.

Euterpe, a doadora de prazer, é a musa da poesia lírica e também da música, tendo como atributo uma flauta simples ou dupla.



Erato, musa da poesia lírica e da trova de amor, surge ornada de rosas tocando uma lira.

Melpomene, apesar do seu canto alegre, é a musa da tragédia. Tem como atributo uma máscara trágica numa mão, por vezes um bastão ou faca na outra e assoma coroada com cipreste.

Urânia, musa da astronomia e da geometria, associada também à Astrologia pois que revela o futuro por intermédio dos astros. Surge em roupagem azul, coroada de estrelas e sustendo um compasso e um globo nos braços ou esses e demais instrumentos matemáticos aos pés. A ela se associam ainda as Ciências Exactas e a Matemática.



Polímnia, musa da poesia sagrada, canto e hino, mais tarde da mímica. Representa-se com túnica e véu em atitude de meditação. Por vezes, a ela se associa ainda a agricultura.

Tália, musa da comédia e do idílio, representada com uma máscara cómica e uma grinalda de Hera. É uma das três graças.⁶

7

⁵ Simon Vouet. *Urania e Caliope*, c. 1634 [uma e outra surgem, por alguns autores, indicadas como mãe de Apolo]

⁶ Equivalentes às nove musas clássicas, são as nove *maidens*, sereias, sacerdotisas de Morgana que guardavam a taça de Artur, primeiro correlativo do Graal, que lhe daria bravura.⁶

⁷ Imagens, 1 - Eustache Le Sueur. *Clio, Euterpe e Talia*, 1652-55; 2 - Eustache Le Sueur. *Melpomène, Erato e Polimnia*, 1652-55



8

Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto
quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino.
Estas palavras primeiro disseram-me as Deusas
Musas Olímpíades, filhas de Zeus porta-égide:
"Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
sabemos muitas mentiras dizer símeis aos factos
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações".
Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas,
por ceptro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso
colhendo-o admirável, e inspiraram-me um canto
divino para que eu glorie o futuro e o passado,
impeliram-me a louvar o ser dos venturosos sempre vivos
e a elas primeiro e por último sempre cantar.
Mas por que me vem isto de carvalho e de pedra?
Eia! pelas Musas começemos, elas a Zeus pai
cantando louvores alegrem o grande espírito no Olimpo
dizendo o presente, o futuro e o passado
vozes aliando....

Hesíodo, in *Teogonia*.⁹

10

Dividida em nove livros, *Histórias*, de Heródoto de Halicarnasso, 440 a.C., dedica um livro a cada uma das musas, para que estas se não esqueçam e se expliquem, enquanto as enquadra na História da Grécia e dos Heróis míticos. *Histórias* é um relato histórico, nos primórdios da historiografia, que procura a justiça e a verdade, e pretende mostrar a liberdade e conhecimento gregos face à prepotência e ignorância bárbara¹¹. O autor escreve segundo observações pessoais, fontes escritas - Homero, Hesíodo, Esopo, Safo, Esquilo, Anacreonte e outras - bem como registos arqueológicos - em pedra e tábuas de argila - e testemunhos orais, pois que oral era a História até então.



12

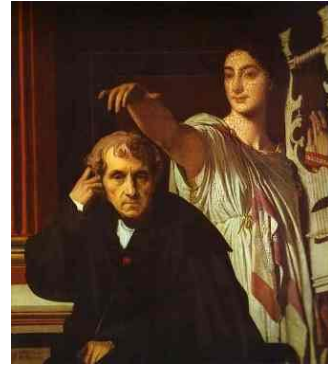
⁸ Gustave Moreau. *Hesíodo e as Musas*, 1882

⁹ Cf. Hesíodo. *Teogonia. A Origem dos Deuses*. São Paulo. Iluminuras, 1995, p. 107 – adaptação minha ao português.

¹⁰ Hendrik de Clerck. *Minerva e as Musas*, séc. XVI-XVII

¹¹ O primeiro livro traz Clio, as Guerras Médicas entre gregos e bárbaros e antiga Pérsia e os raptos de Europa, Medeia e Helena de Tróia. O segundo lembra Euterpe e emerge no Egito comparando-o à Grécia, sua religião e sacralidade, narrativa egípcia que continua no terceiro a par de Tália. O quarto livro, dedicado a Melpomene, divaga acerca da expansão persa e as campanhas contra os citas e a Líbia. No quinto, a Pérsia investe na Macedónia e Trácia contra a Grécia e na História de Esparta e Atenas, relato que continua no sexto, acrescentado pela Batalha de Maratona, e traz a musa Erato. O sétimo, dedicado a Polímnia, descreve a resistência grega e a Batalha das Termópilas. Segue-se o oitavo livro, com Urânia e a ocupação e destruição de Atenas e a Batalha de Salamina com a retirada de Xerxes. O último livro, consagrado a Calíope, refere as Batalhas de Plátea e Micala e os nefastos amores de Xerxes.

No último quartel do século XV, o poeta italiano Giovanni Pontano escreve, com grande sucesso, o poema *Urania sive de stellis - Urânia ou as estrelas* -, escrito entre 1476-79 e publicado em 1505, postumamente. São cinco livros em que o autor procura conjugar as antigas doutrinas astrológicas com a fé católica humanista, misto de mitologia e efabulação. Oitocentos assiste à publicação do poema neoclássico *Urânia* de Alexander Manzoni, 1806-09, diálogo metafórico entre a musa e o poeta Píndaro, onde este defende que as virtudes só podem ser aprendidas através das Musas. Um poema em antítese à Razão iluminista, porque nem tudo se explica ou é mensurável.



Transversais, atravessaram os tempos e as artes, vindo a apetência por este tema a suscitar também pintores e escultores, surgindo alusões em contextos inesperados, como as telas de Richard Samuel retratando as célebres *Bluestockings* de oitocentos, mulheres independentes, criativas e mecenas das artes, quais as várias musas.



13

¹² Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Luigi Cherubini e a musa da poesia lírica*, 1842

¹³ As duas telas de Richard Samuel mostram como alguns assuntos eram abordados em setecentos, sendo, por alguns entendidas como o que se esperava às mulheres em termos de saber artístico com o fim de se tornarem desejáveis esposas. Alguns destes saberes musicais, literários ou artísticos permitiam-lhes liberdade, voz e independência financeira, raras nas suas congêneres, conceito setecentista que diz de elementos produtivos que determinavam as artes. Outros autores pretendem que este retrato de grupo patriótico é denunciador do cânone de uma nova mulher, visão de um panteão de criatividade, ainda inovador embora com precedentes, dado que em 1750 fora publicada a primeira antologia de biografias de mulheres que, no passado, se haviam distinguido pelo seu "*genius, learning, poetry, virtue, or some peculiar excellence, which rendered [...them] eminent*" in **Biographium Faeminium. The Female Worthies: or Memoirs of the most Illustrious Ladies**. Vol. II. London, 1766

Essa primeira biografia de mulheres, **Memoirs of Several Ladies of Great Britain Who Have Been Celebrated for Their Writings or Skill in the Learned Languages, Arts and Sciences**, de George Ballard, Londres, 1752, cujo título é bem elucidativo, contém 64 biografias desde o século XIV (Soror Juliana, Anchoress of Norwich) até Constantia Grierson, então uma contemporânea. Incluía, porém, apenas mulheres britânicas e de imaculada reputação, seguindo um ideal de virtude imprescindível ao cânone do feminino. sg. EGER, Elizabeth & PELTZ, Lucy. **Brilliant Women, 18th-Century Bluestockings**. London. National Portrait Gallery, 2008, p. 64

Imagem à direita, Richard Samuel. *The nine living muses of Great Britain*, 1778, in *Ladies New and Polite Pocket Memorandum-Book for 1778*. Para pocket books ver [da Leitura e da Escrita - século XVIII](#)

Imagem à esquerda, Richard Samuel. *Portraits in the Characters of the Muses in the Temple of Apollo (The nine living muses of Great Britain)*, 1778. Estão representadas, à esquerda, **Elizabeth Carter**, poetisa e tradutora dos clássicos; **Anna Letícia Barbault**, poetisa e escritora; **Angelika Kauffmann**, pintora. Ao centro, **Elizabeth Sheridan**, cantora - posando com uma lira qual Erato. À Direita, **Charlotte Lennox**, novelista e poetisa; **Hannah More**, dramaturga; **Elizabeth Montagu**, crítica literária; **Elizabeth Griffith**, novelista e dramaturga, e **Catharina Macaulay**, a historiadora - com uma tábua escrita como Clio.



14

Co'a frauta agreste os beijos comprimindo,
 Desde que alva a manhã se despertava,
 Ante Febo submissa me prostrava,
 O sublime furor ao Deus pedindo.

Iam-se os Céus co'a clara luz abrindo,
 Morfeu ao mundo alegre costas dava,
 E Délio, sem mostrar que m'escutava
 A rápida carreira prosseguindo.

Sobre a tripode em vão triste me sento,
 Corro os três tetracordes sobre a lira,
 Nenhum iguala a voz do meu tormento.

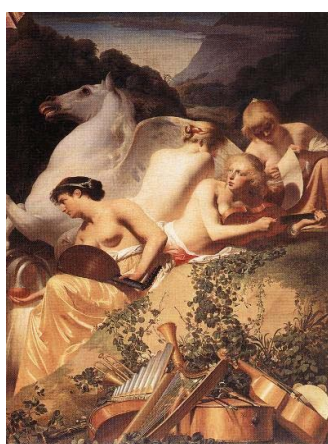
Musas cruéis, se aquele que delira
 Mil vezes em vós acha acolhimento,
 Porque não confortais a quem suspira?

Marquesa de Alorna, *Às Musas*

¹⁴ Imagens, 1 - Jean-Marc Nattier. *Terpsícore*, 1739; 2 - Jean-Marc Nattier. *Tália*, 1739; 3 - Simon Vouet. *Erato*, 1627



15



16

Ou deusa grega, concebida como estátua que fosse viva,
 Ou patricia romana, impossivelmente nobre e nefasta,
 Ou princesa de trovadores, gentilíssima e colorida,
 Ou marquesa do século dezoito, decotada e longínqua,
 Ou cocote célebre do tempo dos nossos pais,
 Ou não sei quê moderno - não concebo bem o quê -,
 Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que
 inspire!

Álvaro de Campos, in *Tabacaria*

¹⁵ Imagens, 1 - Frans Floris de Vriendt. *Athena visita as Musas*, séc. XVI; 2 - Maerten Jacobsz van Heemskerck. *Concerto de Apolo e as Musas no Monte Helicon*, séc. XVI

¹⁶ Caesar van Everdingen. *Quatro Musas e Pegasus*, c. 1650

INFERÊNCIAS

"A verdade é que não acredito na existência das musas (...), o bichanar da criatividade, o sussurro (...) conseguem-se sempre à base de esforço; (...) os musos e musas mais eficazes não são os amados reais, mas as ilusões passionais. Ou seja, a fabulação pura. Quanto mais longínqua, mais frustrada, mais impossível, mais irreal, mais inventada for a relação sentimental, mais possibilidades tem de servir de incentivo literário. Aquilo que é imaginário espicaça a imaginação, enquanto a realidade pura e dura, o ruído próximo da vida de cada um, é uma péssima influência literária."

Rosa Montero, in *A Louca da Casa*

Nascidas das nove noites de amor entre a titânide Mnemosine e Zeus, as Musas são netas de Gaia, a Terra, e Úrano, o Céu. Sentadas próximas do trono de Zeus, narravam a origem do mundo, os seus habitantes e os feitos gloriosos dos grandes heróis, presidiam às artes liberais e às ciências e eram adoradas em toda a Grécia e Roma antigas.

Assenta a cultura humana em quatro pilares: Arte, Mística, Filosofia e Ciência, sendo a arte a mais antiga a ser praticada pela Humanidade. A escola medieval leccionava as **Artes Liberais** divididas em Trívio - Gramática, Retórica e Dialéctica -, e Quatrívio - Aritmética, Geometria, Astronomia e Música. Os atributos que, nos primórdios, apenas conectavam as musas à música, viriam a expandir-se a demais artes, presidindo à poesia, literatura, e, posteriormente, à pintura, filosofia, astronomia e outras.

Estas artes eram, então, diferentes das Música, Dança, Pintura, Escultura, Literatura, Teatro e Cinema agora consideradas - a que se acrescentaram, recentemente, a Fotografia e a Banda Desenhada, enquanto as Oitava e Nona, uma e outra ao cinema inerentes, pois que este mais não é que o resultado das tentativas de movimento levadas a cabo a partir das imagens estáticas que a fotografia fornecia - e para as quais não se estabelece hoje uma hierarquia.

No plano humano, o conceito de musa é o de uma mulher passiva ao serviço da inspiração masculina, não de mulher com um papel vital e activo enquanto praticante das artes. As actrizes foram preferencialmente as escolhidas pelos artistas enquanto modelos de representação das musas, ainda que essa equiparação clássica alegórica não as libertasse de um julgamento menos rigoroso quanto à sua moral, dado ser censurável exibirem-se em palco ou posarem enquanto modelos. A exposição pública implicava uma censura implacável.

Senhoras da lembrança, usando a sua habilidade ao serviço dos deuses e não dos homens - como este crêem -, a verdade das musas não é, porém, factual, daí que nenhum poema ou livro escrito por inspirado poeta se haja tornado livro sagrado.

Sete, nove, todas as que o ser humano ainda invente, as artes, resultado de inequívocos dons ou prendas, olímpicas ou sacras inspirações, são graças do génio, espaço aberto à descoberta

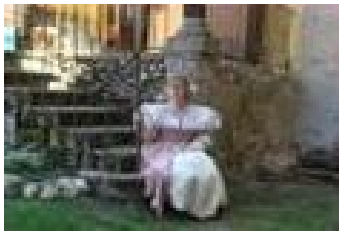
de nós e dos outros, conduzindo-nos ao que nos falta, para que a alma se complete, ainda que se não sacie.

Adjuvantes no processo criativo, as musas rumorejam a criatividade. E assim, inspiraram poetas, músicos, pintores. Primeiros a cantarem-nas, os poetas tornam-se as autoridades máximas no que aos mitos respeita. Porém... ***O poeta é um fingidor***, disse Pessoa¹⁷. ***Sabemos demais para criar mentiras convincentes, mas temos também a habilidade quando queremos, para dizer a verdade***, disse Hesíodo¹⁸. Acreditar é, pois, do domínio da religião, da magia ou da superstição. Mas, porque as musas são filhas de Mnemosine, a *memória*, porque a memória é bibliotecária, e porque as artes constroem a memória, as musas e as artes pertencem-se.

¹⁷ PESSOA, Fernando. *Autopsicografia* in **Obra Poética de Fernando Pessoa**. Ed. António Quadros. Mem Martins, Publicações Europa-América, 1987, 6 vols

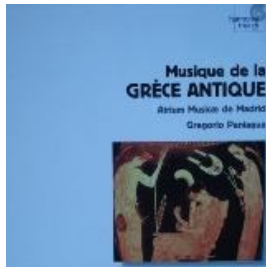
¹⁸ HESÍODO. **Teogonia** 25, séc. VIII a.C.

SUPORTE VIDEO

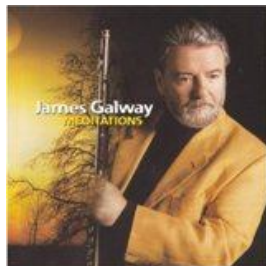


Les Muses Galantes. Jean Jacques Rousseau, 1745

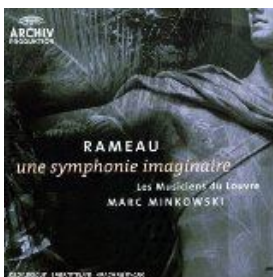
SUPORTE ÁUDIO



Hymne à la Muse, in *Musique de la Grèce Antiquée*, anónimo



Meditation - Adagio e Cantabile, Jules Massenet



Le temple de la Gloire, air tendre pour les muses, in *Une Symphonie Imaginaire*, Jean-Philippe Rameau

da arte da agulha, o bordado e a tapeçaria

da arte da agulha, o bordado e a tapeçaria



When I was growing up, all the women in my house were using needles.

I have always had a fascination with the needle, the magic power of the needle.

The needle is used to repair the damage. **It's a claim to forgiveness.**

Louise Bourgeois

¹ Louise Bourgeois. *Mulher espiral*, 2003

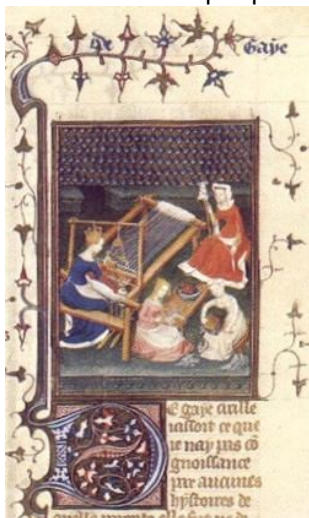
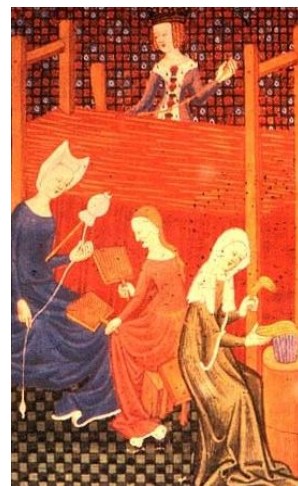


As artes de agulha juntaram as mulheres desde os tempos medievais, que, então, lavravam ou teciam ao som da lira, da harpa e da voz em serenas melodias, engendrando uma ponte entre estas artes. Os homens eram cavaleiros guerreiros, grande parte do tempo ausentes, e as senhoras bordavam por lazer ou costuravam, devotamente, roupas para os

mais necessitados ou se entretinham em delicados trabalhos. Nobres, religiosas ou plebeias, o bordado exprime o espírito e essência das vidas das mulheres de todas as civilizações e atravessa todos os tempos, parte da herança cultural feminina, logo da Humanidade.

3

O trabalho de agulha era, pois, já praticado antes do século XII por monges e freiras nas casas religiosas, e também por profissionais independentes⁴, sendo que, nos XIII e XIV, os pagamentos por bordados foram feitos, na sua maioria, a homens, por encomendas às bordadeiras que para eles trabalhavam⁵. O bordado inglês, por



exemplo, era já famoso em toda a Europa no período anglo-saxónico - em Canterbury e Winchester existiam vários ateliers de bordado - sendo que um inventário papal do século XIII atesta cerca de duzentos trabalhos.

Muitas organizações de produção de arte tiveram lugar no século VI, das quais as mulheres foram sendo progressivamente excluídas, pretendendo-se tornar o bordado feminino como uma arte doméstica, exclusão que determinou o seu estatuto na célula familiar.

6

² *Mulher bordando tapeçaria*. Livro de Horas. Holanda, 1475

³ *Mulher fiando*. Livro de Horas. França, século XV

⁴ Monges e freiras, ambos realizavam iluminuras em manuscritos e bordado, pelo que ambas as actividades denotam igual estilo e desenho. Cf. PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses: Women, Art and Ideology**. London. Pandora, 1987, p. 59

⁵ Mabel of Bury St Edmunds (século XIII) recebeu pagamentos vários por trabalhos realizados para Henri III, idem p. 60

⁶ Mulheres tecendo, in BOCCACCIO, Giovanni. **De Claris Mulieribus**, 1361 (revisto e reeditado em 1375) Tradução para o inglês por Virginia Brown. BOCCACCIO. **Famous Women**. Harvard University Press. Cambridge and London, 2001

A *Borderers Guild*⁷, destacada guilda exclusiva deste labor, viu os seus arquivos destruídos pelo Grande Fogo de 1666, mas alguns nomes de praticantes são conhecidos, podendo atestar que a situação das mulheres não era muito diferente da que tinham nas restantes guildas⁸, sendo rara a sua admissão. As casas nobres e reais, por sua vez, tinham as suas próprias bordadeiras e as mais famosas peças anglo-saxónicas eram elaboradas por rainhas e senhoras que as rodeavam.



Destes trabalhos destaca-se o conjunto de tapeçarias decorativas de parede, *Penélope with the Perseverance and Patience*, realizado entre 1568 a 1574, desenhado e criado por **Mary**, rainha da Escócia⁹, e **Bess of Hardwick**, representando mulheres históricas e lendárias, segundo a lista das mulheres famosas de Boccaccio¹⁰.

A primeira série representava várias dessas mulheres associando a cada uma virtude, Zenóbia, a *Prudência*; Artemisa, a *Constância* e a *Piedade*; Cleópatra, a *Força* e a *Justiça*; Lucrecia, a *Castidade*; e Penélope, a *Paciência* e *Perseverança*¹¹.

⁷ A reforma da era Elisabetiana levou a grande produção eclesiástica à morte, mas aumentou a procura doméstica particular. Em 1568, a Broderers Guild reconstituiu-se como uma companhia, onde todos os trabalhadores oficiais são homens. Dada a crescente procura, o número de aprendizes aumenta, e, curiosamente, são mulheres. Com o passar do tempo, porque esta actividade passa a ser classificada como "trabalho", a fábrica torna-se exclusivamente masculina, sendo as mulheres obrigadas a realizarem esse labor em casa. Cf. ROWBOTHAM, Sheila. **Women, Resistance and Revolution**, New York. Allen Lane, 1972, p. 26

⁸ Ver [das Guildas e Academias](#)

⁹ Nicholas White escreve ao ministro da rainha Elisabeth, descrevendo como Mary ocupava o seu tempo no cárcere "I asked Her Grace how she passed the tyme within. She said that all day she wrought with her nydill and the diversity of the colours made the seem less tedious, and continued so long at it that very payn made hir give over... Upon this occasion she entered into a pretty disputable comparioson between karving, painting and working with the nydill, affirming painting in hir awne opinion for the most commendable qualitie." cf. PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses: Women, Art and Ideology**. London. Pandora, 1987, p. 61

¹⁰ Cf. Boccaccio op. cit., nota 1. Boccaccio (1313-1375) declara no prefácio que esta colecção de 106 pequenas biografias de mulheres é o primeiro trabalho dedicado exclusivamente à mulher - inspirado no modelo de Petrarca sobre as vidas de homens famosos - e tinha como propósito registar para a posteridade o nome de mulheres que se tornaram famosas não importando porque feito, vício ou virtude. Compõe-se de biografias de mulheres históricas ou mitológicas, algumas suas contemporâneas, referindo nome, dados familiares, posição social e o motivo pelo qual se tornaram célebres, por vezes, finalizando com um preceito moral ou filosófico. Dedicado a Andrea Acciaioli, Condessa de Altavilla, Nápoles, pertencente a importante família florentina e à corte de Joanna. Era tida como mulher de elegante prosa e elevadas moral e educação. Embora Boccaccio houvesse, primeiro, pensado dedicá-lo a Joanna, Rainha de Nápoles, Sicília e Jerusalém, não o fez por o achar pouco digno de tão grande mulher. Sendo o autor muito respeitado, o seu trabalho veio, por si, a inspirar outros, *The Book of the City of Ladies*, Christine de Pizan; *De las Virtuosas y Claras Mujeres*, Álvaro de Luna; *Defense of Good Woman*, Thomas Elyot; *De las Mujeres Ilustres*, Alonso de Cartagena; *Gynevera de la Clare Donne*, Giovanni Sabbadino degli Arieti; *De Plurimis Claris Selectisque Mulieribus*, Filippo Forest; *Couronne Margaritique*, Jean Lemaire; *Legend of Goog Woman*, Geoffrey Chaucer; *The Canterbury Tales*, Geoffrey Chaucer e vários trabalhos de Edmund Spencer. Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/On_Famous_Women

¹¹ **Zenobia** (240-274), mulher síria, rainha do Império Palmiriano, império breve (260-273), constituído durante a crise do século III, e que compreendia a Síria, Palestina, Egipto [por ela conquistado em 269] e partes da Ásia Menor. Tornou-se filósofa e os romanos proeminentes eram tidos como seus descendentes. Libertou a Síria, o Egipto e parte da Ásia Menor do poder do Império romano.

Artemisa, deusa grega da caça. **Lucrecia**, mulher nobre da Roma Antiga, depois de violada informa a família e suicida-se. **Cleópatra**, a última rainha do Egipto, cruza os destinos de Júlio César, Marco António e Octávio. **Penélope**, na mitologia grega é a esposa de Ulisses, por ele aguarda no regresso da Guerra de Tróia.

A História é o espelho do futuro. Se não tivermos história não temos futuro foi sob este lema que o compositor libanês Mansour Rahbani, em colaboração com os seus filhos Marwan, Oussama e Ghady, criou o épico musical **Zenobia**

No caso português, refira-se a tapeçaria de Arraiolos, que remonta ao século XVII, e, a seu modo, conta a História das remotas influências hispano-mouriscas, a que se seguiriam outras, indo-portuguesas ou persas.

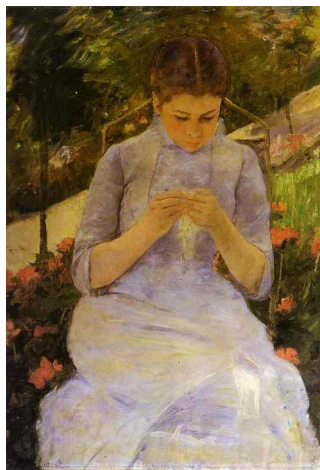
Na generalidade, criada, em larga escala, para decoração mural de residências particulares, salas oficiais ou altares, a tapeçaria ostentava temas mitológicos e religiosos, podendo representar alegorias¹², e permitia a associação do trabalho de agulha à pintura, o que terá facilitado a entrada das mulheres, enquanto pintoras, para as guildas de então. Porque as mulheres não frequentavam academias, nem era suposto da arte fazerem ofício, a permissão de acesso às guildas significava quanto a arte do trabalho de agulha era então elevada.

13



Os mostruários de bordados - abecedários ou marcadores -, populares ou aristocratas, pois que todas as mulheres de todas as classes sociais eram iniciadas no bordado, aumentaram com o crescendo do bordado amador durante a Renascença. Continham exemplos que as mulheres trocavam entre si, conservando-os cuidadosamente. Em 1523 surgem os primeiros em livros, tornando-se os mostruários treino para aprendizas, vindo a tornar-se *naïfs* e registando as qualidades que as jovens deveriam demonstrar para se tornarem boas donas de casa.

No século XVII, a infância de uma rapariga era marcada por vários projectos de bordados, que assinavam e datavam. Dos mostruários faziam parte também versos ou pequenos textos, que remetiam para estes valores bem como os religiosos. Deus, família, castidade e abnegação eram bordados a cor ainda nos séculos XVIII e XIX.



14

¹² O tema alegórico é o modo subtil de representação neste período, sendo que a alegoria personifica qualidades para exprimir ideias. Ver [do Arquétipo, o inconsciente colectivo](#)

¹³ Marcador Holandês, 1778

¹⁴ Imagens Mary Cassatt, 1 - *Mary Ellison bordando*, 1877; 2 - *Mulher costurando*, c.1880; 3 - *A jovem noiva*, c.1875



15

16



Enquanto profissão, em novecentos, o labor de agulha era uma das poucas permitidas às mulheres menos favorecidas que pretendessem manter a sua dignidade. **Mary Lamb** (1764-1847), escritora inglesa, oriunda de uma família de poucos recursos, que sustentou durante anos com o seu trabalho de bordadeira, apela a que as mulheres abandonem o bordado amador e sejam por ele remuneradas¹⁷. Defende que esta actividade possa contribuir para a economia doméstica, não apenas porque as mulheres forneciam as suas

casas com os seus próprios trabalhos, decorativos ou utilitários, mas ainda através das encomendas de clientes.¹⁸ Formas pré-históricas de artesanato identificam-se com o feminino na arte. *Hoernes e Menghin*, historiadores do Neolítico, sugerem que o bordado terá dado origem à pintura e que, porventura, a agulha terá sido um dos primeiros instrumentos inventados e criados pelo ser humano.



19

¹⁵ Imagens, 1 - *Lydia tecendo tapeçaria de bastidor*, c. 1881; 2 - *Lydia fazendo crochet no jardim de Marly*, 1880

¹⁶ Françoise Duparc. *Mulher costurando*, sd

¹⁷ LAMB, Mary. *On NeedleWork*, 1815

¹⁸ "I tis too bold na attempt to persuade your readers that it would prove na incalculable addition to general happiness, and the domestic comfort of both sexes, if needlework were never practiced but for a remuneration in money. As nearly, however, as this desirable thing can be effected, s much more nearly will women be upon an equality with the men" in LAMB, Mary. *Miscellaneous Prose*, 1708-1834, 1903, p. 177

¹⁹ Anna Ancher. *Mulher do pescador, costurando*, 1890



20

**Bordar o sol
sobre papel de seda
com um cuidado
anti-universal**

Ana Luísa Amaral, *Real revisitado*



21

Adão e Eva percebendo que estavam nus, coseram folhas de figueira e fizeram cintas para si.

Genesis 3: 7

²⁰ Joana Vasconcelos, 2005

²¹ William Eugene Smith. *Fiadeira espanhola*, 1950

INFERÊNCIAS

Teia ou rede, a história do bordado e tapeçaria, e também do *crochet*, é envolta em beleza, tal a formosura dos trabalhos paciente e criativamente produzidos. Com raízes na mitologia, na religião e no fantástico - *Penélope* de dia bordava e de noite desfazia na espera de Ulisses, *Eva* cosia as folhas de figueira, no Jardim do Éden; foi numa roca que *Bela* se picou adormeceu no seu secular sono e Sininho e suas fadas cosiam cortinas para as suas casas na floresta.

Assim, as mulheres foram sendo filhas de *Eva* e *Penélope*, herdeiras do conhecimento e da habilidade, pacientes amantes em espera, eternas noivas. Durante séculos, as mulheres voltaram-se para o bordado e tapeçaria - tradição de senhoras aristocratas e praticado pelas rainhas -, dedicavam-se à decoração e ornamentação porque estas diziam de gosto apurado, e as horas que passavam bordando - por amor à família e dedicação ao lar - atestavam das virtudes feminis e domésticas. O bordado a dizer dos estereótipos femininos. Paciência, submissão e obediência, atributos inerentes para a criação estes trabalhos, predicados que os mesmos exercitavam, sendo a rebeldia ao bordado considerada mostra de pouca feminilidade. Rota de lã, algodão, linho ou seda, estes trabalhos expressam toda uma jornada de dedicação, um conjunto de fainas e labores, do cultivo aos labores. Rotas do feminino. Da sementeira ao pano, do fiar ao tingir, e depois o *ponto* - hábil aprendizagem -, a que se acrescenta o desenho - combinado de traço e cor -, e o bom gosto, este inestimável.

Mais do que dom divino com que eram agraciadas - revelador de um atributo artístico, especialmente tratando-se do meio aristocrático - as artes de agulha permitiam à mulher conviver com outras e ter um papel no mundo exterior. Porém, se o bordado, enquanto lazer, ocupava as mulheres dando às suas vidas um sentido, também as impedia de uma participação socialmente mais activa, no sentido de que as afastava de actividades mais relevantes porquanto absorvia o seu tempo e energia.

Arte que ultrapassa fronteiras, classe social, raça ou época, a história dos trabalhos de agulha e tear mostra como o que era considerado uma arte medieval se torna, no caminho da modernidade, um ofício feminino, remunerado. Estoutra perspectiva - de trabalho, para lá do mero lazer - não apenas reforçou esse labor aos olhos da sociedade, como contribuiu para a igualdade homem/mulher, pois que o rendimento que esta obtinha engrossava o orçamento familiar.

Se, em dados tempos, as mulheres voltaram a sua criatividade para a *arte de agulha* tal aconteceu porque as outras lhes eram vedadas. No que concerne o discurso proto-feminista da Renascença, por exemplo, a *caneta* e a *agulha* surgem como paradoxos, privilegiando-se a arte desta última como mais apropriada. Porém, para lá de denunciador do seu estatuto social e testemunho do tempo, bordar e tecer são processos que dizem das elaborações mentais, crescimento, porventura da paz interior. Cada exemplar narra a história da mulher em todas as suas idades, a arte escrita com as suas próprias mãos.

SUPORTE VIDEO



Agulha e o Dedal in *A Canção de Lisboa*. Realização de José Cottinelli Telmo, 1933

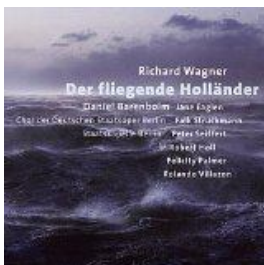


As fiandeiras, in *Coppelia*. Léo Delibes, 1870

SUPORTE AUDIO



Mi chiamo Mimi, in *La Bohème*. Giacomo Puccini, 1886



Coro das fiandeiras, in *Der Fliegende Holländer - O Navio Fantasma*. Richard Wagner, 1843

da pintura

**da pintura
dos primeiros auto-retratos
da pintura floral
das Vanitas**



O pintor é dono de todas as coisas que podem cair no pensamento humano; porque, se ele desejar ver belezas que o apaixonem, será senhor de gerá-las e, se quiser ver coisas monstruosas que espantem ou que sejam histriónicas ou ridículas ou verdadeiramente lastimáveis, ele é seu senhor e criador. E, se quiser gerar sítios desertos, lugares sombrios ou frescos nos tempos quentes, figurá-los-á e também lugares quentes nos tempos frios.

Se quiser vales, o mesmo; se quiser dos altos cumes dos montes descobrir uma grande campina e se quiser depois ver o horizonte do mar, será capaz disso; e assim também se, dos fundos dos vales, quiser ver os altos montes, ou dos altos montes, os fundos vales e as praias. E, com efeito, o que está no universo por essência, presença ou imaginação, ele o tem primeiro na mente e, depois, nas mãos que são de tão grande excelência que ao mesmo tempo criam uma proporcionada harmonia num só olhar como as coisas fazem.

Leonardo da Vinci. *Tratado de Pintura VI*, 1498

¹ Paula Rego. *A casa de Celestina*, 2000-01

da mulher na Idade Média, Monjas ou Visionárias, um olhar informado

Um dos meios mais eficazes de estudar a mulher medieval é recorrer aos escritos e iluminuras das religiosas de então, que testemunham quanto era forte o poder do visual e que *a mulher religiosa não via com olhos inocentes nem desinformados*². Embora ignoradas pela História e relegada a sua arte³ para uma categoria menor - por vezes mesmo incluída no folclore -, estas deixaram documentação relativamente à sua actividade e à das mulheres do seu tempo⁴.

5

Os documentos manuscritos atestam da história da pintura, arquitectura, música e outras artes praticadas por mulheres, pois que os seus trabalhos de copistas e iluministas não eram, de todo, anónimos. Algumas encobriam-se sob uma única letra capital, **Claricia von Augsburg** usava a letra **Q** e **Guda**⁶ - que se assumira como a mulher que copiara e ilustrara o livro *Humiliarium Sancti Bartholomei* - a letra **D**.



Os conventos tinham como função social a ponte entre essas mulheres e as comunidades - às quais as professoras providenciavam serviços muito válidos - revelando-se na arquitectura conventual, que não se desenquadra das tradições da região onde se inserem. Paradoxalmente, as comunidades religiosas, que reclamavam ideais de pobreza, mostram-se, contudo, viradas para gastos em empreendimentos artísticos, mais concretamente nos espaços do convento que eram abertos ao acesso público - como a Igreja - embora mantendo a modéstia e simplicidade nos espaços a que apenas as religiosas tinham acesso⁷.

² Cf.. HAMBURGER, Jeffrey. *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*, in History of Religions. The University of Chicago Press.Vol. 38, No. 4 (May, 1999), pp. 407-408.

Hamburger debruça-se não sobre um convento ou ordem religiosa, mas um conjunto de doze desenhos do convento beneditino alemão Saint Wallburg, em Eichstatt. Desenhos em estilo naïf, muito inventivos no que à iconografia respeita, trabalho aparentemente de uma religiosa anónima da Idade Média tardia.

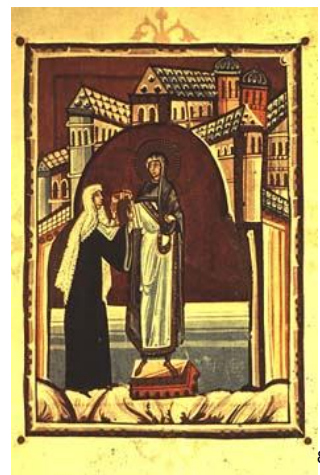
³ Os trabalhos artísticos das religiosas incluíam manuscritos, iluminuras, pintura e impressão, trabalhos manuais em têxteis e metal. Ver [da Leitura e da Escrita](#)

⁴ No que aos conventos britânicos diz respeito, curiosamente, são muitas as fontes sobre as quais nos debruçarmos, embora "For some time male historians of male monasticism claimed that sources for religious women were simply not available or adequate - a claim admirably discounted by the recent proliferation of work on religious women by female historians" Cf. GILCHRIST, Roberta. **Gender and Material Culture: The Archaeology of Religious Women**. London and New York. Routledge, 1994, p. 23

⁵ Claricia of Augsburg. Iluminura. *Psalter*, séc. XII [The Walters Arts Gallery, Baltimore] W. 26, fol.64

⁶ Ver [dos Primeiros auto-retratos](#)

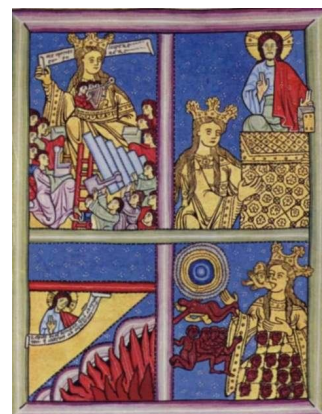
⁷ Tomando como exemplo as monjas Clarissas italianas, no que a estas reporta, embora como Franciscanas reclamassem viver na pobreza total, a clausura, imposta por serem Clarissas, levou-as a que os seus interesses se voltassem para a arte. Jerydene Wood debruça-se sobre os trabalhos de arte das mulheres pertencentes a esta ordem Franciscana, *Poor Clares* ou Clarissas Pobres, do século XIII ao XV. Estuda a arte e espiritualidade dos conventos de Clarissas, bem como os seus patronos, recorrendo aos textos devocionais e cartas. Cf. WOOD, Jerydene. **Women, Art and Spirituality: The Poor Clares of Early Modern Italy**. Cambridge. University Press, 1996



9



A artista medieval mais famosa é **Hildegard von Bingen**¹⁰ (1098-1179), religiosa e mística alemã, abadesa do convento de Disibodenberg. No seu livro *Scivias*, Hildegard desenha trinta e cinco das suas visões, que terão começado na infância - o original perdeu-se durante os bombardeamentos da II Guerra Mundial, sobrevivendo apenas uma pequena cópia. Embora aqui importe referir os seus trabalhos como pintora, não foi nesta arte que apenas, ou mais, se destacou, pois também escreveu textos, sermões e compôs música religiosa¹¹.



12

⁸ Imagens, 1 - Enda. Apocalipse de Beatos, 957; 2 - Abbess Hitda. A Abadessa Hitda oferecendo o seu Evangelho a St. Walburga. In Gospel, 1025

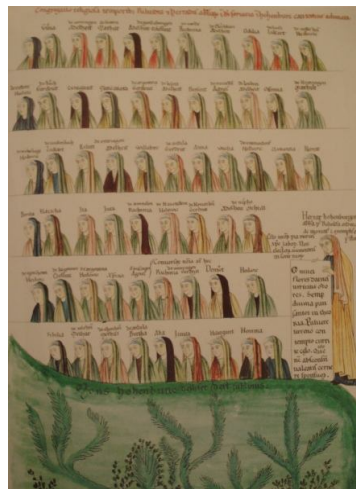
⁹ *Liber divinorum operum*, Ms. 1924, C. fol.IV

¹⁰ Ver também [da Música](#) e [da Leitura e da Escrita](#)

¹¹ Ver idem

¹² Hildegard von Bingen, 1 – *A besta acorrentada* in *Seivias*, 1165; *Seeress*, in *Seivias*, 1165; *Maternidade do Espírito e da Água*, in *Liber Divinorum Operum*, 1165

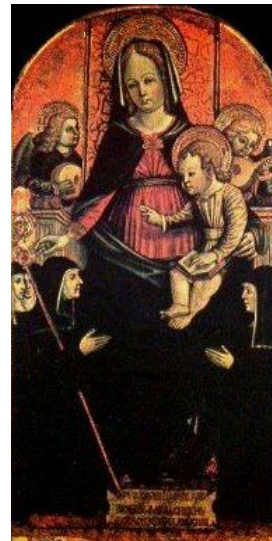
Outros nomes estão também atestados, entre os quais se destacam **Herrade von Landsberg** (1125-1195)¹³, abadessa de Hohenburg, que realizou 636 iluminuras para o livro *Hortus Deliciarum* - ou Jardim das Delícias.



14



15



16

Em quatrocentos, conhecem-se os nomes de **Caterina de Vigri**¹⁷ (1413-1463), abadessa no convento de Clarissas Pobres de Bolonha, e **Andriola de Barrachis** (1446-1504), abadessa de San Felice de Pavia, Milão, de cuja obra pouco resta.

¹³ Ver [da Leitura e da Escrita](#)

¹⁴ Herrade von Landsberg, 1 – *Auto-retrato*, sd, séc. XII; 2 - *Hortus Deliciarum*. r. 166, pl. XII [Gravura feita a partir de iluminura do séc. XII. [Bibliothèque Nationale Universitaire, Strasbourg]. As cópias que existem foram realizadas entre 1812-18 por Christian Moritz Engelhard]; 3 - *O Inferno* in *Hortus Deliciarum*, séc. XII

¹⁵ Caterina de Vigri. *Santa Ursula*. Veneza, 1456

¹⁶ Andriola de Barrachis. *Virgem com o Menino*, 1485

¹⁷ Ver [da Leitura e da Escrita](#)



O livro de Boccaccio, *Des Clères et Nobles Femmes*, apresenta pinturas de três mulheres famosas na Idade Média, **Irene**, **Marcia** e **Thamyris**¹⁸, tudo indicando que estas imagens seriam para ser vistas pelo público masculino. Gestos, costumes e representações do corpo, onde a mulher medieval aparece generalizada remetem para o poder masculino, respondendo às expectativas sociais quanto às mulheres e sua classe, porém, por outro lado, as imagens apresentam mulheres em inesperados papéis, sejam as copistas e iluministas, como ainda rainhas, deusas e abadessas em papéis de desempenho de poder¹⁹

20

Estes exemplares não são somente testemunhos da cultura conventual. Porque remetem para passagens bíblicas e outros manuscritos, pessoas, lugares e assuntos, permitem fazer história da arte medieval, do misticismo, espiritualidade e também vida religiosa extraconventual.

¹⁸ **Irene** (Diptych with the Holy face, 1404, Fr. 598, fol. 92 [Bibliothèque National, Paris]; **Marcia** Coronation master - Her Self Portrait, 1403, Fr 12420, fol. 101 [Bibliothèque National, Paris]; e **Thamyris** (Virgin and Child) Cf. BOCCACCIO, Giovanni. *De Claris Mulieribus*, 1361, [foi consultada a tradução para o inglês por Virginia Brown] BOCCACCIO. *Famous Women*. Harvard University Press. Cambridge and London, 2001 [manuscrito que se encontra na Bibliothèque National de Paris]

À semelhança de Plínio, e tomando este como fonte - Plínio indicara alguns nomes de mulheres famosas na Antiguidade, *Lala*, *Aristarte*, *Timarete*, *Olympia*, *Helen*, *Calypso*, *Kora*, *Marcia*, *Eirene* e *Thamyris* -, Boccaccio elabora este livro, dedicado às mulheres artistas, nele referindo três das artistas clássicas. Servem estas como modelo, procurando ser um incentivo às mulheres do século XIV.

¹⁹ Cf.. BUETTNER, Brigitte. **Boccaccio's 'Des cleres et nobles femmes': Systems of Signification in an Illuminated Manuscript**. Univ of Washington Pr, 1996. Neste estudo, Buettner privilegia o contexto visual sobre o textual, procurando nas imagens informações outras para lá das do texto de Boccaccio.

²⁰ *Marcia trabalhando no seu estúdio*, c. 1470

séculos dezasseis e dezassete, Ver e Ser Vista

Na Europa aristocrática e social do séc. XVI a arte desempenha um papel de importância crescente. Social, política, legal, económica e culturalmente, o estatuto da mulher era muito mais restrito que o do homem²¹ - as mulheres eram menos instruídas, estando o seu baixo estatuto ligado à dependência do elemento masculino e necessidade de ser cuidada -, apenas se aproximando no campo espiritual, podendo a mulher exercer cargos de chefia numa comunidade de religiosas, mas onde, ainda assim, não se exigia ao homem a mesma virtude, castidade ou virgindade. Estas barreiras impediram as mulheres de se tornarem grandes mestras na arte, porquanto se viam impedidas de assistirem a aulas onde pudessem praticar, e o treino é indispensável no que à evolução respeita.

22



Na pintura como na escrita, as mulheres ingressavam em conventos, aí exercendo o seu labor, aprendiam com os pais ou precisavam casar com artistas ou escritores para exercerem a sua arte enquanto “mulheres de” ou “viúvas de”, uma vez que, após a morte dos maridos, adquiriam maior liberdade ficando mais isentas da reprovação social.

Sujeitas ao poder masculino - ora sob o domínio do pai ora do marido - inclusive os seus bens enquanto mulher casada eram geridos e administrados pelos cônjuges, só podendo geri-los quando viúvas, adquirindo, então, autonomia para comprar e vender²³. Como a estas era atribuída uma pensão - desde que não voltassem a casar -, elas mesmas pintavam retratos, onde se representavam ao lado dos maridos, retratos que eram expostos em suas casas, de modo a apontarem a sua intenção de permanecerem viúvas.

²¹ Mary Garrard defende que temos hoje esta visão das restrições impostas às mulheres no período renascentista, porque os estudos realizados no século dezanove observavam o estatuto da mulher segundo o padrão deste mesmo século, porém, talvez a situação não fosse exactamente essa e cita “Burckhardt wrote that in the Renaissance, ‘women stood on a footing of perfect equality with men... There was no question of ‘women’s rights’ or female emancipation, simply because the thing itself was a matter of course’” Cf. GARRARD, Mary D.. Reviewed work(s): The Women Artists of Bologna by Laura M. Ragg. In *Woman’s Art Journal*, Vol. 1, nº2 (Autumn 1980-Winter 1981), pp. 58-64.

Acrescente-se ainda que, já no século vinte, H. W. Janson, autor da mítica História da Arte, 1962, nela não refere uma única mulher. Embora o número de mulheres artistas seja cada vez maior, o século vinte não conseguiu, em termos de linguagem, encontrar termo equivalente aos grandes mestres no feminino. “The reverential term ‘old Master’ has no meaningful equivalent; when cast in its feminine form, ‘Old Mistress’, the connotation is altogether different, to say the least.” Cf. GABHART A. & BROUN E., *Walters Art Gallery Bulletin*, vol. 24, nº 7, 1972, in PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses: Women, Art and Ideology**. London. Pandora, 1987, p. 6

²² *Pieter Coecke e Mayken Verhulst*, c. 1550. Este é o primeiro quadro representando a pintora Mayken Verhulst, casada ou já viúva, avó de Pieter Bruegel the Younger, que terá iniciado o neto na arte da pintura. Ignora-se se a autoria será de seu marido, Pieter Coecke, ou dela mesma após a morte do marido.

²³ Excepcionalmente, as inglesas e as holandesas (flamengas) eram vistas, pelos maridos, como independentes na sua capacidade de negócios, porém, em Florença, nem quando viúvas podiam agir legalmente sem um guardião masculino.

Os homens podiam especializar-se em todos os géneros, floral, paisagem, retrato, cenas narrativas do quotidiano e História, alegorias e mitologia. Das mulheres, esperava-se que se restringissem a cenas da vida quotidiana ou retrato, coisas inanimadas, talvez alguma narrativa religiosa, mas não a alegoria nem a História antiga, géneros elevados. A alegoria, porque se assemelhava ao sermão ou discurso político - logo, difusora de ideias - requeria autoridade masculina. A pintura narrativa histórica, porque não só era considerada difícil, como comunicava ideais sociais e religiosos e requeria imaginação e criatividade - qualidades habitualmente atribuídas aos homens -, sendo grande a dificuldade em as mulheres se debruçarem sobre temas institucionais e sociais. Estava-lhes, também, proibido o *fresco*.

É no espaço privado e doméstico que os pintores do Norte colocam a ênfase, em telas moralizadoras e retrato do quotidiano, enquanto a Sul se enfatiza a razão, a ordem e a lógica ao dispor de seres humanos idealizados capazes de actos heróicos. Ainda no que ao Sul respeita, Bolonha era, de longa tradição, a cidade mais progressiva face ao estatuto feminino. Cerca de vinte e três pintoras e uma escultora, *Properzia de' Rossi*, trabalhavam em Bolonha em seiscentos e setecentos.

24



Entre as religiosas que exerciam a pintura, destaca-se a **Irmã Plautilla Nelli** (1523-1588), a primeira mulher pintora conhecida em Florença. Trabalhava no *Convento de Santa Catarina de Siena*, onde várias mulheres artistas criavam narrativas religiosas para altares de igreja, que seriam olhadas pelo público, ao qual passariam uma mensagem moral e de guia espiritual. Eram ensinadas a pintar pelos frades do *Convento San Marco*, que possuía grande tradição artística. Plautilla teve como mestre Fra Paolino, realizando trabalhos de altar e iluminuras para o seu convento, pintando também para clientes de fora, revertendo o pagamento pelos seus trabalhos a favor da sua comunidade.

Levina Teerlinc (1510/20?-1576) pintora flamenga, é filha do iluminador Simon Bening da escola de Bruges, que a terá iniciado em trabalhos de iluminura antes que esta se casasse. É como miniaturista que Levina vem a fazer nome. Após o casamento, desloca-se com o marido para Inglaterra, onde, com a morte de Hans Holbein the Younger, se torna pintora na corte de Henrique VIII sendo remunerada em quarenta libras anuais. Continua a trabalhar na corte inglesa para Eduardo VI e as rainhas Mary e Elisabeth.



25

²⁴ Plautilla Nelli. *Madonna con bambino e quattro angeli*, séc. XVI

²⁵ Levina Teerlinc. *Um ofertório pascal elizabetiano*, c.1560



26

Existem documentos de que terá pintado vários retratos de Elizabeth I, quer individuais, quer da soberana em actos públicos. A maior parte destes ou não sobreviveu ou foi a outros atribuído. A dinastia Tudor recrutava artistas estrangeiros, que eram bem-vindos. Pouco interessados na mitologia - e extinto o interesse pela temática religiosa, com a Reforma - o retrato era a pintura mais importante para estes soberanos e o género do qual mais exemplares sobreviveram.

Barbara Longhi (1552-1638) é filha do pintor Luca Longhi. Apenas quinze dos seus trabalhos são hoje conhecidos, a maior parte da Virgem e Menino, pois pintava para o Mosteiro de Ravena. São composições pouco ambiciosas, destinadas a inspirar paz e reflexão, só mais tarde pintando, por comissão, imagens devotas de santos. Porque muitos dos seus trabalhos ficaram por assinar, é difícil quantificar a sua contribuição artística.

28



27



Marietta Robusti Tintoretto (1560-1590) Pintora, música e cantora, Marietta era a dotada filha de Jacobo Robusti, conhecido como Tintoretto, o pintor veneziano, tão a ele semelhante que muitos dos seus trabalhos se confundem com os do pai. Favorita entre os sete filhos, e procurando assegurar-lhe a melhor instrução, Tintoretto vestia-a de rapaz, para que pudesse acompanhá-lo a todos os lugares da cidade e neles aprender. Pelos vinte anos alcança o sucesso, sendo conhecida como *La Tintoretta*, sendo convidada para pintora na corte do Imperador Maximiliano, bem como de

Filipe II de Espanha e do Arquiduque Ferdinando, embora muitos dos seus quadros fossem ainda creditados como obra do pai.

Casa perto dos trinta anos, com um joalheiro, e morre de parto quatro anos depois. Dada a sua celebridade e elevada patronagem, muitos terão sido os seus trabalhos, mas porque poucos sobreviveram, estes terão sido, porventura, absorvidos pelos do seu pai²⁹.



²⁶ Lavina Teerlinc. *Elizabeth I quando princesa*, c.1559

²⁷ Barbara Longhi. *Madonna com Bambino*, séc. XVI

²⁸ Marietta Robusti Tintoretto. 1 - *Auto-retrato*, s/d; 2 - Marietta Robusti Tintoretto. *Retrato de Velho e Rapaz*, 1500

²⁹ Assim aconteceu com Judith Leyster, assim, também, Marie Corelli relembra a jovem pintora italiana **Giulietta Marchini**, cujo apaixonado a arruinara apropriando-se dos seus desenhos. Quando ela mesma procurou vender outros trabalhos seus, a resposta do comerciante de arte foi "The design of 'I Barberi' is not a feminine hand. It is purely masculine. No girl of your age was ever capable of designing such a work – look at the anatomy and colouring. It's the man's touch all over – nothing *feminine* about it." In CORELLI, Marie. **Cameos: short stories**, 1896, p. 51

Apenas o quadro *Retrato de Velho Homem e Rapaz* lhe é atribuído, pois nele foi descoberto o *M* característico da sua assinatura. Marietta diz de uma circunstância assaz frequente, os trabalhos femininos errantes devido a autorias atribuídas erroneamente a outros artistas, masculinos.

30



Lavinia Fontana (1552-1614), natural de Bolonha, fora ensinada por seu pai, Prospero Fontana, figura eminente da Escola de Bolonha, e casara com outro pintor, Giovanni Paolo Zappi. Cedo na sua carreira, se tornou famosa por pintar retratos da corte, figuras eminentes e famílias consideradas da sua cidade natal. A

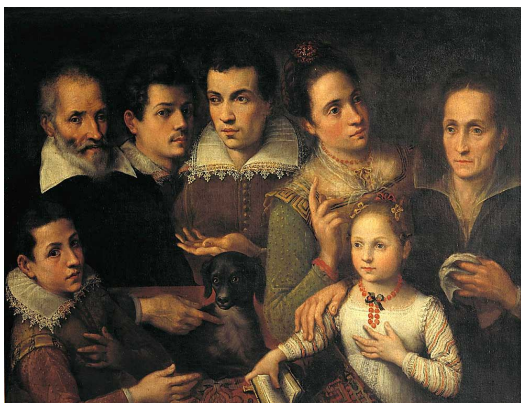


sua fama chegou a Roma, tornando-se retratista do Papa Paulo V.

São, também, de sua autoria composições religiosas de grande escala, onde é notória a aprendizagem da perspectiva linear - chave da técnica renascentista - e, ainda, temas mitológicos, por vezes com nu feminino, um dos temas mais elevados. O facto de algumas das pinturas de Lavinia versarem este assunto diz do seu prestígio.

Embora tenha tido onze filhos, o marido geriu-lhe a carreira, ao invés de investir na sua, o que a levou à fama. Ele mesmo pintava, por vezes, elementos dos quadros desta, como os panejamentos. É a primeira mulher na Europa Ocidental a ter percurso profissional, não trabalhando na corte nem em convento.

A correspondência entre Alonson Chacon e Lavinia Fontana indica que havia algum interesse na difusão de retratos de mulheres artistas famosas. Esta troca de missivas deve-se à



encomenda que Chacon lhe fizera para que Lavinia retratasse clérigos e letrados da cidade desta. Chacon, dominicano espanhol residente em Roma, planeava publicar uma galeria de gravuras de quinhentos retratos de figuras ilustres, ao qual chamava *um museu em forma de livro*. Apesar do apoio do Arquiduque Ferdinando da Áustria, o livro nunca foi publicado.

31

³⁰ Lavinia Fontana. 1 - *Auto-retrato*, 1577; *Retrato de nobre dama*, 1580 [Embora o título, crê-se que será auto-retrato aquando do dia do seu casamento. Sumptuoso nas diferentes texturas dos tecidos, delicado bordado, o vermelho era a cor da maioria dos vestidos de noiva bolonheses, o pequeno cão é símbolo de fidelidade matrimonial]

³¹ Lavinia Fontana. *Retrato de Família*, 1587

No séc. XVI tardio, proliferam as naturezas-mortas, representações de flores, alimentos e utensílios, dos quais os mais antigos exemplares pertencem a **Fede Galizia** e **Clara Peeters**, sendo compreensível que haja sido uma mulher a estrear-se neste género tão ao sabor do doméstico. A partir do séc. XVI, os protestantes deixam de apreciar as imagens religiosas nas suas Igrejas, pelo que os artistas que estes temas produziam os abandonam voltando-se para novas temáticas. De novo, as mulheres precisam encontrar o seu espaço, e, no início do séc. XVII, encontramos as holandesas pintando ainda o retrato, mas também já a natureza-morta e a paisagem, género até então nelas desusado, referenciando-se **Mayken Verhulst** (1518–1600), sogra de Pieter Brueghel, O Velho, crendo-se haja sido ela a ensinar o neto Pieter Brueghel, O Novo.

32



Artemisia Gentileschi (c. 1593-1652) é uma das mais importantes artistas deste período, chegando a pertencer à *Accademia Fiorentina*. Foi ensinada pelo pai, seguidor de Caravaggio, que a enviou a outros artistas, junto dos quais pudesse treinar. No seu auto-retrato alegórico - representando-se como a própria pintura - a beleza feminina ausenta-se da temática, e a artista retrata-se concentrada no trabalho. Trabalho tão mais alegórico quanto eram apenas os homens que se retratavam como pintores. Artemisia vai mais longe, porque os homens se representavam como “o artista”,

representa-se a si enquanto a personificação da pintura. Esta representação, de dignificante realismo, introduz o paradoxo entre a mulher enquanto profissional e a habitual mulher musa do pintor. Poderosas, expressivas e vitimizadas, as suas mulheres, fugindo à feminilidade, fragilidade e graça femininas habituais, colocam Artemisia num patamar diferente do estereótipo feminino habitual, são imagens violentas para serem pintadas por uma mulher - pintou frequentemente o tema de Judith e Holofernes. Teve quatro filhas, também pintoras.



33



Judith Leyster (1609-1660) nasce em Haarlem, Países Baixos e é a primeira mulher a pertencer à *Guilda de São Lucas* desta cidade - que incluía pintores, escultores, gravadores, construtores de órgãos, relojoeiros, iluministas, bordadeiras, etc.-, para onde entra em 1633.



³² Artemisia Gentileschi. 1 - *Auto-retrato, como a Pintura*, 1630; 2 - *Judite e Holofernes*, 1611-12

³³ Judith Leyster. 1 - *Auto-retrato*, 1630; 2 - *Alegre companhia*, 1630

Judith tem o seu próprio estúdio e alunas, e autorização para aí poder vender bem como em feiras. Não pertencendo a uma família de artistas, ignora-se quem a terá ensinado, eventualmente terá casado com o pintor Jan Molenaar em 1635.

As suas pinturas, imagens do quotidiano - género doméstico íntimo da classe média holandesa - bem como as cenas de taberna e música, tão ao gosto dessa classe próspera, principais compradores, são um tema inovador. Influenciada por Frans Hals, muitas das suas telas foram, são, a este atribuídas.

34



Elisabetta Sirani (1638-1665), italiana, filha do pintor Gian Andrea Sirani, seguidor de Guido Reni, com ele aprendeu os elementos do estilo bolonhês, aplicando-os na perfeição. Encorajada pelo Conde Carlo César Malvasia, influente crítico de arte, as suas pinturas, nomeadamente as da Sagrada Família, ganham fama internacional.

Teve clientes de renome, como o Grão-Duque Cosimo III de Medici.

Era já ilustre a sua carreira antes

dos vinte anos, principalmente pelas pinturas religiosas e históricas, pintando antigas heroínas como Portia, Timoclea e Cleópatra, género raro nas mulheres de então, sendo de ter em conta a abertura de Bolonha e seu vanguardismo humanista no que às artes respeita, incentivando, de igual modo, todas as inovações na pintura, na música e na literatura.



Tomou a seu cargo várias aprendizas, incluindo-se duas das suas irmãs. Quando morre, aos vinte e sete anos - supõe-se que envenenada - teria já produzido cerca de duzentas pinturas e desenhos, sustentando os pais, três sobrinhas e a si mesma com o produto do seu trabalho. Era, em seu tempo, o fenómeno ou excepção.

35

³⁴ Elisabetta Sirani. 1 - *Auto-retrato*, c. 1660; 2 - *Madona e Menino*, 1663

³⁵ Elisabetta Sirani. *Portia ferindo a sua coxa*, 1664. Há quem considere esta pintura como um trabalho feminista, nele estão patentes o fascínio pelo escuro, violento, e a temática sexual obscura, típicos do século XVII.



Rosalba Carriera (1675-1757) foi uma das mulheres artistas de maior sucesso em todos os tempos. Nascida em Veneza, de temperamento melancólico, destaca-se como retratista em pastel³⁷, suporte que revolucionou e que lhe valeu ser membro da *Accademia di San Luca*, Roma (1705), *Accademia di Santa Clementina*, Bolonha (1720) e *Académie Royale*, Paris (1720). Estudou desenho e anatomia, que aplicou aos géneros considerados femininos tais como o retrato miniatura, e terá tido com a sua mãe os primeiros ensinamentos.

Teve à sua tutela algumas alunas, como as suas irmãs Angela e Giovanna - esta trabalhou sempre ao seu lado e, como ela, não casou para se dedicar à arte. Foram seus patronos importantes figuras da época como Federico IV, rei da Noruega e Dinamarca; Massimiliano II da Baviera e Augusto III da Polónia. Rivalizou com Giovanna Fratellini, mas Carriera, a inexplicável celebridade, faz a transição do século XVII para o XVIII, sendo a marca do rococó deste período setecentista. Viria a influenciar as retratistas francesas Labille-Guiard e Vigée-Lebrun.



Giovanna Fratellini (1666-1731), pintora activa na corte de Cosimo III, da Toscana, artista de renome no meio aristocrático dada a sua aptidão no retrato miniatura.



38

³⁶ Rosalba Carriera. 1 - *Auto-retrato*, 1709 [Este quadro é deveras interessante pois a artista retrata-se, vendo-se no espelho a sua irmã Giovanna, sua ajudante e companheira de vida. Encontra-se na Galleria degli Uffizi, Florença]; 2 – *Jovem senhora com leque*, 1730

³⁷ O pastel era, até então, um medium apenas preliminar, matéria primeira antes de uma segunda final a óleo, veio a ter influência no estilo rococó de meados de setecentos

³⁸ Giovanna Fratellini. *Auto-retrato*, 1720

século dezoito, A Controvérsia

A sociedade do século XVIII dividia-se entre uma burguesia de poder crescente e uma aristocracia negligente voltada para os prazeres imediatos. Galante, cortês, afectado, era este o narcísico público a satisfazer, e os motes a diversão e o prazer, numa tentativa desesperada de enganar o efêmero. É o século de velados jogos e (dis)simulações, da máscara empoada e da fantasia. Epistolares enleios, extravagantes e frívolos privilégios. Mimesis do quotidiano de uma sociedade que se afasta do real, e passa a imagem da tranquilidade e bem viver, fazendo da natureza um lugar idílico e repousante. Uma natureza que observa o ser humano com condescendência, sabendo-se, ela, senhora da vida. E a humanidade acredita num mundo belo, harmonioso e divertido, afastadas que são as imagens da morte e decadência. As cabeças são trabalhos empoados, os rostos ostentam uma saúde vinda de um *rouge* forçado. Porém, paradoxais tempos, entre a máscara e o esclarecimento. A humanidade busca incessantemente a Luz, a razão, o saber.

A supressão das corporações de artistas, como a *Académie de Saint-Luc*, decretada por Turgot, em 1776, numa derradeira manobra absolutista, traz às mulheres um vazio profissional, restando-lhes a *Académie Royale*, fundada por Mazarin em 1648³⁹. Porém, se esta se abriu às mulheres em 1663, a elas se fecha em 1706 com Luís XIV, restringindo-se o seu número para seis⁴⁰, privilégio esporadicamente apenas a poucas concedido⁴¹.

A partir da segunda metade de setecentos, as mulheres artistas deixam de se considerarem pintoras de segunda categoria, apostando no auto-retrato para assim se demarcarem. Entre 1770 e 1804 mais de sessenta obras, entre retratos e auto-retratos de mulheres foram expostos em diferentes *Salons*⁴².

43



Violante Beatrice Siries (1709-1783), um dos primeiros nomes deste século, florentina, estuda em Paris, regressando tarde a Florença. Talentosa em vários géneros, dedicou-se mais concretamente ao retrato e consegue o mecenato da família Medici após a morte de *Giovanna Fratellini*. Viaja então

³⁹ Ver [das Guildas e Academias](#)

⁴⁰ FIDIÈRE, Octave. **Les femmes artistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture**. Paris. Charavay, 1885 refere Geneviève et Madeleine Boulogne, Elisabeth Sophie Chéron, Anne Stresor, Dorothée Massé et Catherine Perrot Cf. BONNET, Marie-Jo. **Femmes Peintres à Leur Travail: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII e XIXe siècles)**, pp. 143

⁴¹ They championed the rights of commoners, the rights of citizens, the rights of slaves, Jews, Indians and children, but not those of women."cf. ANDERSON, Bonnie & ZINSSER, Judith. **A History of Their Own: Women in Europe from Pré-history to the Present**. New York. Harper and Row, 1989, Vol. II, pp. 88-9

⁴² Cf. BONNET, Marie-Jo. **Femmes Peintres à Leur Travail: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII e XIXe siècles)** in http://www.cairn.info/resume_p.php?ID_ARTICLE=RHMC_493_0140 p. 141

⁴³ Violante Beatrice Siries. *O sono da costureira*, s/d

para Roma e Viena para responder a encomendas. O seu mais famoso trabalho é um grupo familiar do Imperador Charles VI, um conjunto de catorze figuras. Três dos seus auto-retratos encontram-se na Galeria del Uffizi. Vem a dedicar-se ao ensino nos últimos anos da sua vida.

44



Anna Dorothea Lisiewska Therbusch (1721-1782), alemã, ensinada pelo pai, casada com o pintor Therbusch, trabalhou na corte de Wurttemberg e para Frederik II, rei da Prússia. Porque muito bonita, o seu mérito foi, por vezes, confundido com a sua atraente elegância. Nem todas as pintoras com iguais atributos conheceram o sucesso de Angelica Kauffman e Elisabeth Vigée Lebrun, a beleza tornava-as mais sujeitas à suspeição,

sendo as suas carreiras prejudicadas. Anna concentrou-se no retrato porque sentia que não tinha os necessários conhecimentos para pintar o tema histórico que ambicionava.



45



Marie-Suzanne Giroust [Roslin] (1734-1772) treina no atelier de Joseph-Marie Vien e Quentin de La Tour. Pastelista e retratista, dedicada também à miniatura, Suzanne retrata muitas das figuras proeminentes da época, e é já uma pintora consagrada quando encontra Alexandre Roslin, o famoso retratista da

época, mestre “no cetim e na pele”. Casam nove anos depois e Suzanne torna-se o modelo do marido, sendo *Lady with a Fan* - ou *Lady with the Veils* - considerado um dos melhores trabalhos de Roslin.



46

Duas mulheres se destacam, notavelmente, neste período em França, *Adélaïde Labille-Guiard* e *Elisabeth Vigée-Lebrun*. Impossíveis de ignorar, vão abrir uma fissura na resistência masculina da *Académie Royale* que se decide pela aceitação de um número limite de quatro elementos femininos. Ambas pintaram retratos da corte, embora Adélaïde houvesse também pintado a revolução, o que contudo de pouco lhe foi útil enquanto aceitação nas escolas de arte. Expõem pela primeira vez, e no mesmo dia, no *Salon de la Correspondance*.

⁴⁴ Anna Dorothea Lisiewska Therbusch. 1 - *Auto-retrato*, 1779; 2 - *Retrato de Henriette Herz*, 1778

⁴⁵ Marie-Suzanne Giroust [Roslin]. *Auto-retrato sobre um pastel de Quentin de La Tour*, s/d

⁴⁶ Alexandre Roslin. *Marie-Suzanne Giroust*, 1768



Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) tendo, em 1783, já considerável reputação enquanto retratista, expôs publicamente na Académie Royale a partir de 1774, pedindo para ser aceite como membro dessa academia juntamente com a não menos famosa Elisabeth Vigée-Lebrun. Aprende com Quentin de la Tour a experiência do pastel, do qual aquele fora o grande mestre. Minuciosa no detalhe, começara por fazer retrato miniaturista.

Com a dissolução da *Academie de Saint-Luc*, expõe no *Salon de la Correspondance*, a partir de 1782. Em 1785, nele exhibe o virtuoso auto-retrato com duas alunas - Marie Capet e Carreaux

de Rosemond - , de técnica fabulosa, que muito é elogiado, conquistando a admiração de



Madame Adélaïde, tia de Luís XVI, que lhe faz algumas encomendas - entre elas o seu retrato, onde são notáveis as texturas do mármore, bronze, papel e cetim. Minuciosa no detalhe, vestuário, mobiliário e arquitetura, faz um retrato de outra tia de Luís XVI - Madame Victoire - que lhe permite mostrar as suas aptidões enquanto pintora de paisagem e natureza-morta no fundo e ornamentos.



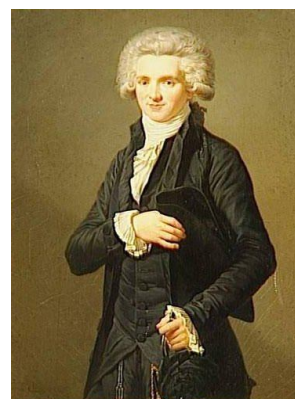
49

48

50

Obtém o divórcio durante o período de *La Terreur* e Joachim Lebreton, chefe dos escritórios dos Musées d'Instruction Publique, consegue-lhe um alojamento no Louvre bem como uma pensão. Inovando para a técnica a óleo, abre um atelier, onde toma aprendizas a seu cargo, e ensinar torna-se uma prioridade.

Entre 1783-88, as alunas, por ela encorajadas, expõem os seus próprios auto-retratos, no *Salon de la Jeunesse*, que tem lugar na Place Dauphine, durante um único dia, Jour de la Fête-Dieu. Tal contribuição na cena artística mostra que a mulher pintora é uma realidade que se já não pode negar. Continua a expor nos *Salons* até 1800, quando casa com François-André Vincent.



⁴⁷ Adélaïde Labille-Guiard. *Auto-retrato com duas alunas*, 1785

⁴⁸ Adélaïde Labille-Guiard. *Madame Victoire*, 1789

⁴⁹ Adélaïde Labille-Guiard. *Madame Adélaïde*, 1787

⁵⁰ Adélaïde Labille-Guiard. *Robespierre*, 1786

Pintora da família real e nobreza francesas, Adélaïde adapta-se à Revolução, enquanto Elisabeth Vigée Le Brun se manteve fiel ao regime real. A concorrência com esta nem sempre lhe foi favorável, mas, ao contrário de Le Brun - que abandonou a França aquando da Revolução -, Guiard permaneceu em Paris, conseguindo novos patronos entre os membros da *Assemblée Nationale*. No *Salon de 1791* exhibe alguns retratos em pastel e óleo de deputados da Assembleia Nacional, entre os quais Robespierre. Embora a Academia não seja tolerante com os direitos da mulher artista, o governo contrata Adélaïde, tendo-lhe concedido, nos últimos anos de vida, uma pensão e um apartamento no Louvre. Embora tenha produzido alguma pintura histórica, foi no retrato que fez sucesso.

51



Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), filha de um pintor, educada num convento e pelo pai encorajada na arte, aos quinze anos era já pintora profissional, sustentando a família. Aos dezanove anos junta-se à *Académie de Saint-Luc*, vindo a casar com o pintor e principal comerciante de arte de então, Lebrun, que lhe dá a conhecer a arte dos grandes mestres antigos e lhe orienta a carreira.

Teve como patronos aristocratas europeus, actores e escritores, porém, foi durante dez anos, a pintora favorita de Marie Antoinette, quem, com ela deslumbrada, a torna membro da poderosa *Académie Royale*, em 1783, onde, sendo uma das quatro mulheres académicas, goza de elevado prestígio artístico e social, movendo-se, com grande facilidade no círculo real e artístico pré-Revolução.

52



53



Com a Revolução Francesa, é obrigada a abandonar o país junto com a filha de nove anos. Seguem-se Roma, Viena, Inglaterra, Suíça, São Petersburgo, Moscovo e Berlim, num caminhar de doze anos. Regressa a França, em 1809, e passa os últimos trinta e três anos entre a residência de Paris, aberta a salons artísticos, e a sua casa de campo em Louveciennes. Presume-se que Vigée-Lebrun tenha produzido mais de seiscentas pinturas. O contexto histórico parece, neste momento, por demais significativo. Porventura a sociedade aristocrática, em desagregação, veria nesta artista a esperança de regresso a outros tempos.

⁵¹ Elisabeth Vigée-Lebrun. Auto-retrato, c.1782

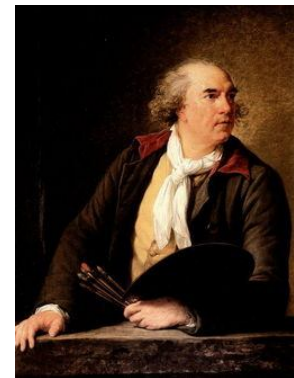
⁵¹ Elisabeth Vigée-Lebrun. *Maria Antoineta*, 1783

⁵¹ Elisabeth Vigée-Lebrun. *Auto-retrato com a filha*, s/d

Contudo, e no que às novas ideologias reporta, o novo estar traz uma renovada moral doméstica, onde o casamento e a infância são estimados com outro olhar. A família deixa de ser resultado da linhagem ou dinastia mas fundamenta-se em relações afectivas, entre o casal e também com os filhos. A ideologia burguesa crescente - contra a ordem feudal - coloca a vertente emocional, e já não o contrato, na base do casamento, e os papéis dos dois sexos surgem diferenciados. É aqui que a tela de Elisabeth com a sua filha pode ser vista à luz desta ideologia. Se o vestido clássico diz da velha ordem, o retrato traz a imagem enfatizada da mulher enquanto mãe. Cada vez mais uma out-sider, a artista torna-se elemento bizarro numa sociedade que pretende remeter a mulher ao espaço doméstico, restringindo a feminilidade à maternidade.

Se atentarmos, ainda, no seu auto-retrato e no retrato que faz de *Hubert Robert*, é evidente a diferença na representação de ambos enquanto artistas: Hubert é representado no desleixo de quem exerce a pintura, olhar vago, denotando preocupação artística; Elisabeth olha directamente o suposto espectador, em sedução, elemento decorativo, feminino e sexual.

Lebrun parece-nos haver sido inteligentemente engenhosa, o seu trabalho diz da admiração pela beleza feminina, a natureza e o culto do sentimento - elementos emblemáticos do século XVIII tardio em França, paradoxais face à personalidade da mulher artista -, e contém elementos das novas ideologias social e política, que contribuíram para a Revolução, dado que o papel da mulher na arte e sua contribuição foram tema de debate público.



54



Outra artista francesa de renome à época foi **Marguerite Gérard** (1761-1837). Pintou muitas telas cuja temática é a mulher e a música, o que atesta das qualidades necessárias às jovens casadoiras. Produziu, também, retratos e miniaturas mas ganhou mais notoriedade pelas cenas domésticas íntimas, um género então hierarquicamente acima do retrato e da natureza-morta, ainda que bem abaixo da pintura histórica. Cunhada de Fragonard, terá sido ele a despertar o seu interesse pela pintura quando Marguerite deixa Grasse, onde nasceu, para viver com a irmã e cunhado em Paris.



Foram reproduzidas muitas gravuras das suas telas, o que a tornou acessível a um público mais alargado, assim aumentando a sua reputação.

⁵⁴ Elisabeth Vigée-Lebrun. *Hubert Robert*, 1788

⁵⁵ Marguerite Gérard. 1 - *Auto-retrato*, s/d; 2 - *A musica*, c. 1803

Financeiramente independente, Marguerite era uma rebelde, nunca casou nem mostrou desejo de pertencer a uma academia. Obteve grande sucesso durante quatro décadas, expunha regularmente, foi premiada com três medalhas e teve como clientes Napoleão e Luís XVII.

56



Hortense Haudebourg-Lescot (1784-1845), com grande reconhecimento na época, foi aluna de Vigée Lebrun vindo - à semelhança de Marguerite Gérard - muitas das suas telas multiplicadas em gravura, sendo quase o que da sua obra resta pois, à excepção de algumas telas no Musée du Louvre e um ou outro exemplar mais, os seus originais perderam-se. Começa a estudar, aos sete anos, com o então director da *Académie de France* em Roma, seguindo-o para Itália, onde permanece oito anos.

um tempo em que emergiam a indústria e o urbanismo, as suas telas reflectem um nostálgico sabor campestre testemunho do quotidiano feminino. Concorre, em 1810, ao *Salon de Paris* - sendo uma das premiadas -, neste vindo a expor mais de cem telas. Respondeu a várias encomendas do Senado francês e foi pintora da Duchesse du Barry.



57

Entrementes, em Inglaterra, entre os trinta e seis membros fundadores da *Royal Academy of Art*⁵⁸ contavam-se duas mulheres, **Angelica Kauffman**, Suíça, e **Mary Moser**, inglesa. Ambas produziram auto-retratos, onde se representam como pintoras. Talvez houvessem conhecido o trabalho de Artemisia⁵⁹. Enquanto as telas de Mary se prenderam ao género floral, dito menor, Angelica - que recebera ensinamentos de arte e de estética neoclássica - pintou imagens históricas, género destinado ao artista masculino, assim transgredindo a tradição.



Angelica e Mary abriram portas a um outro grupo, *The Incorporated Society of Artists*, que, em 1769, elege várias mulheres como membros honorários.

⁵⁶ Hortense Haudebourg-Lescot. 1 - *Auto-retrato*, s/d ; 2 - *Jeune femme à l'ombre*, c.1830

⁵⁷ Anónimo. *Angelica Kauffman e Mary Moser*, s/d

⁵⁸ Ver [das Guildas e Academias](#)

⁵⁹ À semelhança do auto-retrato de Artemisia Gentileschi como a Pintura, 1630, Angelica vem a apresentar-se alegoricamente como **O Desenho**, [Angelica Kauffman. *Self-portrait in the Character of Design*, 1782. The Kenwood Trust, Iveagh Bequest, London], acrescentando à pintura outra mulher simbólica, a Poesia, mostrando que o Desenho, primeiro patamar do processo de Pintura, é inspirado criativa e intelectualmente. Cf. PERRY, Gill. *Gender portraiture and allegory*, in **Gender and Art**, pp. 102-107



Angelica Kauffman. Auto-retrato, 1775



Mary Moser. Auto-retrato, 1780

60



Mary Moser (1744-1819) remeteu-se ao género floral, que engrandeceu pois que usou o óleo enquanto medium e não a, até então, habitual aguarela. Terá, também, pintado retratos e paisagens que se terão perdido.

Nascida em Londres, foi aluna de seu pai, o suíço George Michael Moser. Revelando-se precocemente, aos catorze anos ganha a primeira medalha da *Society of Arts*. A rainha Charlotte solicita-a para que termine o esquema decorativo floral de Frogmore House em Windsor, um dos seus últimos trabalhos enquanto profissional - já que, após o casamento com Hugh Lloyd, um anónimo, se retira, continuando a participar nos trabalhos da Academia até 1802, embora apenas como pintora amadora. Após a sua morte só outra mulher, *Laura Knight*, volta a ser eleita membro da Academy, em 1936.

61

Durante a infância, quando é já considerada um prodígio, **Angelica Kauffman** (1741-1807), viajou, com o pai - pintor mural e retratista - pela Suíça natal, Áustria e Itália, havendo, ela mesma, recebido um convite para pintar quatro imagens alegóricas dos *Elementos da Arte* para o tecto da Council Chamber, em New Somerset House, das quais *Invention* é um dos exemplos - atentando na cabeça da figura feminina verificamos que as asas de que é dotada remetem para a capacidade de elevados pensamentos. Talvez haja sido o contacto com os pintores e teóricos neoclássicos, em Florença e Roma, onde fora eleita membro da *Accademia di San Luca*, em 1765, que a tenha levado a optar pela inusitada pintura histórica, distanciando-se dos esperados temas femininos.



⁶⁰ Mary Moser. *Verão*, c. 1780

⁶¹ Angelica Kauffman. *Invenção*, 1778-1780

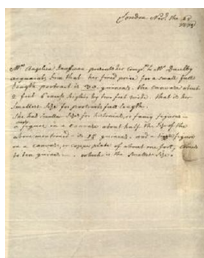


Não só excelente enquanto pintora, Angelica aprendera canto e música, sabendo tocar vários instrumentos. A hesitação entre as duas artes - que retrata em tela - representa ambas as artes como figuras femininas. O quadro remete ainda para as *Três Graças*⁶³, representando-se Angelica como uma delas. Observado segundo esta perspectiva, todas são objecto de beleza, não se esperando que as mulheres sejam admiradas pela sua inteligência mas pela beleza inspiradora de desejo. Contudo entendemos que a artista pretendeu que as figuras alegóricas já não funcionassem como musas mas companheiras do artista. Era costume seu dotar os retratos, ainda que contemporâneos, de elementos clássicos - a lira, o busto, as grinaldas de flores - e as figuras em pose ao modo neoclássico, segundo postura de antiga estatuária. A pintura, alegórica, entre o autobiográfico e o mitológico, diz das tensões da época, da dificuldade da mulher se afirmar como pintora. Porém, embora se apresente hesitante, a mensagem nela contida vai mais além no seu significado, pois a artista, mostrando os seus atributos, pretende deixar clara a opção pela pintura⁶⁴.

⁶² Angelica Kauffman. *Angelica hesitando entre as artes da Pintura e da Música*, 1749

⁶³ Ver [das Entidades Femininas - Carites ou Três Graças](#)

⁶⁴



Carta de Angelica Kauffman para Mr Daulby, datada de 28 de Novembro de 1778, onde lista os preços que cobra pelas suas pinturas

London Nov. the 28 1778

"Mrs Angelica Kauffman presents her Compliments to Mr Daulby acquaints him that her fixed price for a small full length portrait is 30 guineas, the canvase about 2 feet 6 inches high, by two feet wide, that is her smallest size for portraits full length.

She has smaller sizes for historical, or fancy figures - a single figure in a canvase about half the size of the above mentioned, is 15 guineas, and a single figure on a canvase, or copper plate of about one foot, comes to ten guineas - which is the smallest size" in <http://www.npg.org.uk/live/rp430.asp>

"On St. George's day, April 23, 1771, Sir Joshua Reynolds took the chair at the first annual dinner of the Royal Academy, when the entertainers, himself and his fellow-Academicians, sat surrounded by such evidences of claims to admiration as their own pencils had adorned the walls with, and theirs guests were the most distinguished men of the day - the highest in rank and the highest in genius, the poet as well as the prince, the minister of State and the man of trade. (...) All who have had the privilege of invitation to them can testify to the interest they still excite; to the fact that princes and painters, men of letters and ministers of State, tradesmen and noblemen still assemble at that hospitable table with objects of a common admiration and sympathy around them, (...) The exhibition, which was thus inaugurated by a festive gathering showed a still advancing progress over the two preceding ones; 256 works were exhibited, and 16 omitted from want of space (...) Angelica kauffman contributed six Works on classical and poetic subjects", in SANDBY, William. *History of the Royal Academy of Arts*, I vol, London. Longman, Roberts, & Green, 1862, pp. 140-143 (original from the University of Oxford) in

<http://books.google.com.br/books?id=nhYGAAAQAAJ&pg=PA17&dq=The+Incorporated+Society+of+Artists>



Angelica permaneceu por duas vezes em Roma, uma primeira com o pai, a seguinte após o casamento com Antonio Zucchi, que ao primeiro sucede na gestão da carreira da artista. É tida como a mais famosa pintora viva em Roma, tornando-se o seu estúdio um dos centros de vida cultural. Quando morre compararam-na a Rafael, o mestre renascentista.

65

**Man for the Field and Woman for the Hearth,
Man for the Sword and for the Needle she,
Man to command and Woman to obey,
All else confusion.**

Tennyson. *The Princess*, 1854

⁶⁵ Angelica Kauffman. *A família de Lord Gower*, 1772

século dezanove, O Recurso Imaginativo

É o século do desenvolvimento da indústria e das ciências, também do progresso social feminino, pois o ambiente contribui para que as mulheres se afirmem. Em Inglaterra, são criadas - num pacote de várias reformas - escolas de desenho, pintura e escultura, visando instruir nestas artes mulheres da classe média que pretendessem ser professoras ou governantas. Das mulheres da classe elevada esperava-se que praticassem a pintura enquanto lazer, continuando estas a dedicar-se, quase exclusivamente, ao género dito menor, sinónimo de artista de menos talento. Procurando escapar a esta contenção, os recursos são cada vez mais imaginativos. Seguindo o britânico rigor vitoriano, que demarcava a esfera feminina da masculina, os escritores do século XIX consideravam que o homem era criador - o intelecto estava virado para a invenção e especulação - enquanto a mulher se voltava para uma ordem serena.

Muitas concediam. **Louisa Anne, Marquesa de Waterford**, (1818-1891) embora artista convicta da sua habilidade - pintava de modo tão profissional que decorou a fresco a escola de Northumberland - mas rejeitava, porém, a ideia de ser artista a tempo inteiro, à pintura sobrepondo o seu dever de mulher e mãe.⁶⁶ Outras rebelaram-se, criando as suas próprias escolas. A *Society of Lady Artists*, 1857, inicialmente conhecida como *Society of Female Artists*, foi de tal exemplo.

O maior progresso acontece na segunda metade do século, Paris é o centro das artes e ideologias do mundo ocidental, lugar obrigatório de passagem para aqueles que escolhem as artes. Em 1860 abre a *Académie Julien*, o primeiro grande passo. Às mulheres inglesas é permitido estudar nas escolas da *British Royal Academy*, com acesso a aulas práticas, 1893, e também na *Slade School of Fine Arts* aberta em 1871 e, desde logo, admitindo a presença feminina. Em França, 1878, ocorre o primeiro congresso internacional dos direitos da mulher, e, em 1881, a escultora **Léon Bertaux** funda a *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, primeira organização parisiense para mulheres artistas, que publicaria, em 1890, *La Gazette des Femmes*, voz feminina na comunidade artística. Outras escolas, como a *Académie Colarossi*, surgem enquanto análogas opções.

Movimentos como o Impressionismo são seguidos pelas mulheres, impulsionadas pelos vanguardistas, do realismo de Courbet a Picasso, fauvismo e cubismo - que tiveram, de início, também eles, dificuldade em ganhar o reconhecimento da forte instituição de arte parisiense, que lhes fechava as portas ao comércio de arte, havendo que apostar na clientela estrangeira, de modo a mostrar aos parisienses o seu atraso. Os dois grandes acontecimentos foram a *Exposition Universelle*, Paris, 1889, e a *World's Columbian Exposition*, Chicago, 1893, com grande adesão feminina - os dois nomes femininos mais eminentes são *Berthe Morisot* e *Mary*

⁶⁶ Considerando a arte *amoral* e que a mulher deveria ser virtuosa, escreve "I could not live for art – it would not be what I am put in the world to do... Two homes have been given for brief unto me and it is to do what I can in them that they are given for brief life" cf. Sparrow, *Women Painters of the World*, 1905, pp.13 in PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda. *God's Little Artist in Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London. Pandora, 1987, p. 100

Cassatt. Embora a passagem da adolescente à mulher adulta fosse tema que muito seduzia pintores e escritores de ambos os sexos, se os homens nela apreciavam o desabrochar da feminilidade, as mulheres estimavam a mudança no que ela trazia de libertação. Berthe pinta com frequência jovens raparigas. *Mary Cassatt*, *Eva Gonzales* e *Marie Bracquemond* são os expoentes do impressionismo feminino⁶⁷.

Nas últimas décadas do século, as artistas francesas representam um quarto dos 4 000 pintores - 1860, em Inglaterra existiam 1 069 artistas activas - 1871 e a Itália inscrevia 693 - 1911⁶⁸.

69



Rosa Bonheur (1822-1899), artista de renome no género paisagem e pintura de animais, muito importante no período romântico, movimento levado a cabo pela *École de Barbizon*⁷⁰, influenciada pela pintura holandesa do século XVII, é filha de pintores, havendo a mãe sido aluna do pai, pintor paisagista e socialista utópico que defendia iguais direitos para homens e mulheres, e apostava no artista enquanto motor de exemplo e ensinamento social no novo mundo. Todas as filhas seguiram os seus passos, mas Rosa Bonheur conhece maior sucesso.

Se a máscara fazia parte da sociedade de oitocentos, pintar cenas fora do círculo doméstico implicava recorrer ao disfarce escondendo o sexo; deste modo, para pintar *Le Marché aux Chevaux*, Bonheur vestiu-se de homem⁷¹, de jeito a visitar o mercado de cavalos de Paris - onde poderia estudar a anatomia animal - o que teria sido pouco indicado, senão arriscado, para uma mulher.

⁶⁷ Cf.. PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda. *The essential feminine or how essential is femininity?* in **Old Mistresses: Women, Art and Ideology**. London. Pandora, 1987, p. 41

⁶⁸ Cf. CLARCK, Linda. **Women and Achievement in Nineteenth-Century Europe**. Cambridge. Cambridge University Press, 2008, p. 83

⁶⁹ *Rosa Bonheur* por Anna Elizabeth Klumpke, 1898

⁷⁰ O início do século XIX segue a tradição neoclássica, na senda de Jacques-Louis David, a cujo academismo o romantismo - representado por Géricault e Delacroix - se vai impondo. Em 1824, o pintor britânico *John Constable* expõe no Salon de Paris alguns dos seus trabalhos. Seguindo uma filosofia da natureza, e no distanciamento da temática mitológica, Constable deixa o atelier e sai para observar o campo, pintando os céus e cenas rurais, quadros que influenciam os pintores da *École de Barbizon* e *École de Crozant*. Durante a Revolução de 1848, os pintores de ambas as escolas reuniram-se seguindo as directrizes de Constable, fazendo da natureza o tema das suas pinturas.

A **École de Barbizon** - designação atribuída em 1890 pelo crítico de arte escocês David Croal Thomson - teve como membros fundadores *Corot*, *Rousseau*, *Millet* e *Daubigny*. Não se tratou exactamente de uma escola no sentido de ensino/aprendizagem didácticos, pois que não existia enquanto edifício ou organização, tratando-se somente de um conjunto de pintores que, em diferentes épocas, na floresta de Fontainebleau encontravam inspiração, tomando o nome da aldeia aí situada.

Da **École de Crozant** faziam parte um grupo de pintores paisagistas - entre os quais *Claude Monet* - que, entre 1830 e 1950, trabalhavam entre os rios Creuses (grand et petit), designação que serviu para caracterizar o conjunto de artistas, em cerca de cem anos foram mais de quinhentos, que nesta região encontrou inspiração. Caracterizava-se por ser uma escola sem mestre e deve o seu nome - aparecido em 1864 - à proximidade das comunas de Crozant e Fresselines, esta a umas dezenas de quilómetros de Nohant, onde residia *George Sand*. [para George Sand ver [da Leitura e Escrita](#)] Faziam parte desta escola, Clémentine Ballot (1879-1964) e Solange Christaflour (1900-1953).

⁷¹ Foi uma das primeiras mulheres a usar calças, havendo pedido autorização à polícia local, pois que tal facilitava o seu trabalho. Ver [No entre Grandes Guerras - la Garçonne](#)

Pintora animalista realista, expõe regularmente no Salon entre 1841 e 1853, ganha o primeiro prémio em 45 e uma medalha de ouro três anos depois, quando alcança o reconhecimento oficial com a atribuição de uma comissão pelo governo, à qual responde com o quadro *Le labourage*



Nivernais, 1849, denotando semelhanças com os trabalhos de Courbet. Apoiada pelos críticos e conhecendo o sucesso comercial, símbolo orientador da *Queer Theory*⁷³, foi considerada como proto-feminista, embora tal não pareça haver sido uma das suas preocupações. Distanciada dos meios sociais e políticos, buscava somente o reconhecimento da mulher enquanto artista, se é que essa poderia ser considerada a sua causa.

74



Le Marché aux Chevaux é a obra que lhe dá maior notoriedade, tão mais desconcertante era para a época. Porque o cavalo é o ícone da energia, poder e virilidade, pintá-lo foi afrontar as normas sociais do século XIX, a cujos valores éticos a mulher artista não deixava de

estar sujeita⁷⁵. Foi apresentado no *Salon* de 1853, e apenas terminado em 1855, ano em que viaja para Inglaterra, onde se torna muito popular, tornando-se a Rainha Victoria uma sua admiradora. Embora inconventional - na vida pessoal e profissional - os seus métodos eram tradicionais - estudo elaborado, projecto e trabalho a óleo.

Em 1865, Rosa torna-se membro da *Légion d'Honneur*.

Anna Elizabeth Klumpke (1856–1942), nascida em São Francisco, estuda na *Académie Julien*, entre 1880 e 1888, e trabalha como retratista em Boston. Era a mais velha de oito irmãos, entre os quais se destacam a astrónoma *Dorothea Klumpke-Roberts*, a neurologista *Augusta Déjerine-Klumpke* e a violinista *Julia Klumpke*. Durante a demorada estadia - por motivos de saúde -, entre a Alemanha e Suíça, a mãe procurou que as filhas tivessem uma educação esmerada. Após a escola pública, Anna estuda arte em casa, até que a família se

⁷² Rosa Bonheur. *Le labor nivernais*, 1849

⁷³ **Queer theory**, no domínio dos estudos do género, surge na última década de noventa. Influenciada por Michel Foucault e Jacques Derrida, defendia o género como parte do *eu* essencial, desligado de qualquer conotação com a actividade sexual dita normativa ou desviante.

⁷⁴ Rosa Bonheur. *O mercado de cavalos*, 1855

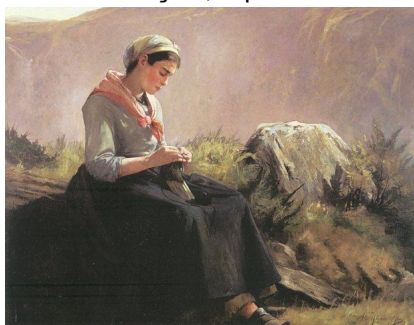
⁷⁵ O seu colega **Constant Troyon** (1810-1865) é outro rosto da tendência lírica e idílica da *École de Barbizon*. Trata os animais de forma menos enérgica que Bonheur, mas recorre a efeitos de luz e atmosféricos subtis e representativos de vários momentos do dia. Em 1840 cruza-se com os artistas de Barbizon, mas é numa viagem à Holanda, três anos depois, que desperta para o género, ao descobrir os trabalhos de *Paulus Potter*, pintor do século XVII, especializado em pintura de animais.

muda para Paris e ingressa na *Académie Julien*, expondo o seu primeiro trabalho no *Salon* de 1884, e ganha o prêmio de estudante estrangeira do ano.⁷⁶

O seu trabalho *In the Washhouse*, apresentado no *Salon* de 1888, ganha, no ano seguinte, a medalha de ouro como a melhor pintura na exposição *Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, em Filadélfia. Regressada, entretanto, aos Estados Unidos - onde permaneceu durante alguns anos leccionando em Boston - decide conhecer Rosa Bonheur, e parte de novo para a Europa. Em criança, Anne recebera como presente uma boneca *Rosa* - Bonheur era tão famosa que dela foi criada a boneca *Rosa* - desde logo ficando seduzida pela grande pintora. Assim, desloca-se a França para pintar Rosa Bonheur, e tornam-se grandes companheiras, vivendo no castelo de By, residência de Bonheur em Fontainebleau.



Com a morte desta, Klumpke herda a residência e estúdio de Bonheur e dedica-se a promover o seu legado. Anne divide-se entre França e Estados Unidos, criando com a mãe um hospital, em Fontainebleau - que recebia soldados convalescentes da Primeira Grande Guerra - e organizou o museu com o nome da artista. Criou o prêmio Rosa Bonheur, na *Société des Artistes Français*, e publicou também a biografia de Bonheur, *Sa Vie, Son Oeuvre*, baseada no



seu diário pessoal e cartas e outros escritos de Bonheur. Na sua autobiografia, *Memoirs of an Artist*, Anne Kumpke conta como se conheceram e como se tornou a sua retratista oficial e companheira. Fixa-se em São Francisco após 1930, vindo a morrer aos oitenta e seis anos. Recebera, em vida, as medalhas *Reconnaissance Française* e *Légion d'Honneur* (1924).

77

78



As mulheres artistas americanas de oitocentos tiveram muita força na arte fundando várias instituições a esta ligadas.

Entre as americanas que para a pintura contribuíram, **Anna Claypoole Peale** (1791-1878) e **Sarah Miriam Peale** (1800-1885) são das primeiras artistas no



desabrochar da vida cultural oitocentista além-mar.

⁷⁶ Anna Elizabeth Klumpke. *Na lavandaria*, 1888

⁷⁷ Anna Elizabeth Klumpke. *Catinou cosendo*, 1887

⁷⁸ Imagens, 1 - Anna Peale. *Nancy Aertsen*, c. 1820; 2 - Sarah Peale. *Senador Thomas Hart Benton*, 1842

Filhas e sobrinhas de pintores profissionais, nascem em Filadelfia. Anne dedica-se à paisagem e cenas do cotidiano, incluindo algum retrato, vindo a especializar-se na sua miniatura, para a qual encontrou excelente mercado. Sarah dedica-se ao retrato, tendo por clientes iminentes figuras da época. Expõem na, então recentemente fundada, *Pennsylvania Academy*, vindo a ser as primeiras mulheres membros.

79



Berthe Morisot (1841-1895) nasce numa família da alta burguesia francesa, pretendendo junto com as suas irmãs enveredar pelos estudos artísticos, que não lhes eram, de todo, mero prazer mas um forte desejo artístico. Porque o nível destas era elevadíssimo⁸⁰, e pedia maior instrução, foram alunas, ainda que por breve tempo, de Camille Corot, um dos principais pintores da *École de Barbizon*.

Embora Berthe alcançasse maior notoriedade, a sua irmã Edme⁸¹ - que se mostrava a mais talentosa - teve breve carreira em

virtude das convenções sociais que, após o seu casamento, a levaram a abandonar a pintura.

A estreita relação, de familiaridade e cumplicidade, com Édouard Manet - que se tornou seu cunhado - veio a tornar-se determinante na sua produção, nomeadamente no uso da cor e na naturalidade. Por sua vez, foi Berthe quem levou Manet a se distanciar do uso do negro e o encorajou a adoptar a leve paleta impressionista.

Em 1874, expõe com a *Société Anonyme des Artistes-Peintres, Sculpteurs et Graveurs*, evento considerado a primeira exibição impressionista. Berthe considerava-se, ela mesma, uma pintora impressionista. Associada a Monet, Renoir, Pissarro e Degas, participou em oito exposições do grupo, entre 1877-1886, apesar de a crítica de então – bem como a do século XX - apontar as suas qualidades *femininas* - intuição, espontaneidade e delicadeza. Produziu cerca de setecentas telas. Morisot e a americana Mary Cassatt são consideradas as duas maiores pintoras do século XIX tardio.



82

⁷⁹ Berthe Morisot. *Na varanda*, 1871-2

⁸⁰ "(...) *Madame Morisot* (...) her pictures are the only pictures painted by a woman that could not be destroyed without creating a blank, a hiatus in the history of art" MOORE, George. *Sex in Art*, 1890

⁸¹ "I am often with you in my thoughts; I follow you everywhere in your studio and I wish that I could escape, were it only for one quarter of an hour to breathe again that air in which we lived." Carta de Edme Morisot a Berthe in MORISOT, Berthe. *Correspondence*, 1957, p. 27

⁸² Berthe Morisot. *Psyche*, 1876

Eva Gonzales (1849-1883) cresce num meio que privilegiava as artes, o pai era um nomeado romancista e a mãe música, e Eva cresce rodeada dos iluminados espíritos literários e artísticos parisienses. A sua grande influência é o impressionista Manet - que conheceu em 1869 -, de quem foi amiga, modelo, e discípula da qual o mestre muito se orgulhava, incentivando-a a expor no Salon anual, ainda que Eva procurasse sempre distanciar-se do ortodoxo e então controverso trabalho de Manet.



A tela *Une Loge aux Italiens*, rejeitada porque tida como de grande vigor masculino, mostrou a sua quebra com as barreiras tradicionais, mas, ao contrário de Berthe Morisot, o seu estilo não



é, todavia, impressionista conquanto houvesse ficado sempre associada a este movimento - apesar do interesse pelos efeitos de luz e cor e o uso do pastel, na sua obra predominam os contrastes claro/escuro e a preferência por tons fortes. Nunca expôs junto com os Impressionistas. Casa com o gravador Henri Guerard e morre pouco depois do nascimento do primeiro filho.

84



Mary Cassatt (1844-1926), americana, começa a pintar aos dezassete anos quando ingressa na *Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, quatro anos depois faz a sua primeira viagem à Europa onde, durante quatro anos, viaja e estuda em Paris, Roma e Madrid. Expõe, pela primeira vez, no Salon de Paris em 1868, com o trabalho *A Mandolin Player*, e participa na primeira exposição dos artistas ditos *impressionistas*, em 1874, junto com Manet e o seu mestre Guichard.



Admiradora de Degas, Manet e Courbet, que considera os seus mestres - é Degas quem a convida, em 1877 a integrar o grupo impressionista -, o seu estilo modifica-se segundo as influências destes, passando a debruçar-se sobre cenas do quotidiano.

Lutadora pela liberdade e emancipação, radical na observação das diferentes fases da vida da mulher e



⁸³ Eva Gonzales. 1 - Auto-retrato, s/d;; *Um camarote em Les Italiens*, 1874

⁸⁴ Mary Cassatt. 1 - Auto-retrato, c. 1878; 2 - *A tocadora de bandolim*, 1868; 3 - *Retrato de menina*, 1878

crítica social do *modus vivendi*, escolhe viver em Paris porque esta oferece mais oportunidades. Os seus trabalhos são análises críticas da vida das mulheres burguesas, da infância à velhice, bem como do lugar destas na ordem social, pelo que neles não encontramos as tradicionais representações femininas.

A sua intenção não foi, porém, sempre entendida, pois ao invés de ser lida a mensagem implícita nas suas telas, estas foram, frequentemente, tidas como manifestação indiscutível da ideologia social vigente. Embora expatriada após 1874, é tida como uma das americanas que mais contribuiu para o campo da arte.

85



Anna Boch (1848-1936). De abastada família burguesa, Anna aspirava a mais do que brilhar na vida social. Trabalhava em conjunto com o irmão - amigo de Van Gogh - e com o primo Octave Maus, sendo o único elemento feminino do *Grupo dos XX* que à volta deste se reunia. Embora com ele expusesse em Bruxelas, nunca foi uma pintora vanguardista.



Em Bruxelas, descobre a pintura ao ar livre e segue aulas do paisagista Isidor Verheyden com o qual apura o seu estilo, depressa aderindo ao traço impressionista. Viajada Europa fora, Paris era um destino recorrente, aí participando em vários *Salon des Indépendants*, contudo, apenas aos sessenta anos faz a sua primeira exposição pessoal no estrangeiro, espaço Druet, em Paris. Os seus trabalhos, embora muito apreciados, nunca conseguiram preços elevados, porém, nunca precisou, de facto, de vender para viver.

Anna Ancher (1859-1935), de solteira Anna Kirstine Brondum, dinamarquesa, estuda pintura em Copenhaga e Paris, sendo uma das primeiras pintoras dinamarquesas a experimentar o impressionismo.

Casada com o pintor Michael Ancher, juntamente com com Peter Severin Kroyer fundam uma colónia de artistas na sua cidade natal, que viria a ser o principal centro de modernidade escandinavo. Era particularidade da escola, a atenção dada à luz solar.



86

⁸⁵ Anna Boch. 1- *Martigues*, c. 1898-1905 ; 2 - Anna Boch. *Recanto da velha Bruxelas*, 1935

⁸⁶ Anna Ancher. *Sol no quarto azul*, 1891



Louise Abbéma (1853–1927)

muito cedo revela uma apetência para o desenho, frequentando as escolas de Charles Joshua Chaplin, Jean-Jacques Henner e Carolus-Duran.

Produziu obra fértil de profuso



colorido, em cujas composições, as flores, com seus múltiplos significados, estão quase sempre presentes. O primeiro sucesso, alcança-o com um retrato de Sarah Bernhardt⁸⁸, realizado em 1876, que esta retribuiu com um busto-escultura da pintora, nascendo entre ambas forte amizade e tornando-se, Louise, a sua retratista. Considerando tanto o retrato - que fez de personalidades célebres - quanto o desenho publicitário, trabalhou para revistas como a *Gazette des Beaux-arts* e *L'Art*. Louise não se prendeu a um género específico nem a um médio, usando quer o óleo, aguarela, pastel, guache ou água-forte.

Expõe regularmente no *Salon des Artistes Français* até 1926, havendo recebido vários prémios e a *Croix de Chevalier* da Légion d'Honneur, em 1906. Os temas florais proliferam em múltiplos painéis, alguns cobrindo as paredes do *Hotel de Ville*, bem como de várias câmaras parisienses.



89



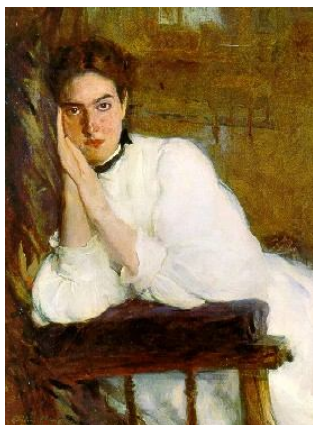
Cecilia Beaux (1855-1942). Eliza Cecilia Beaux nasce em Filadélfia e foi educada pela tia - Eliza Lewitt, esta seu exemplo e inspiração. Embora houvesse sido muito solicitada, e recebesse numerosas encomendas, prefere pintar familiares e amigos exercitando com mais liberdade novas técnicas.

Aos dezasseis anos começa a ter aulas privadas, primeiro de desenho com Catherine Drinker, pintora de temática histórica e religiosa, seguindo-se Adolf Van der Whalen, um pintor holandês que vivia em Filadélfia. Entre 1877 e 1879, assiste a aulas na *Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, seguindo-se outros estudos privados até que, em 1888, viaja para a Europa e estuda nas *Académie Julian* e *Academie Colarossi*. Cecilia sustentava-se a si mesma, através da sua arte, desde os dezoito anos, tendo cedo decidido recusar várias propostas de casamento para àquela se dedicar inteiramente.

⁸⁷ Louise Abbéma. 1 - *Manhã de Abril, Place de la Concorde, Paris, 1894* ; 2 - *Sarah Bernhardt, 1875* ; 3 - *Charles Gounod ao piano, s/d*

⁸⁸ A que Sarah Bernhardt retribuiu esculturando o busto de Louise Abbéma, 1878

⁸⁹ Cecilia Beaux. *Auto-retrato, 1894*



The Dreamer, incursão no mundo contemplativo da mulher, vago, sonhador e intrigante, é, porventura, um dos seus melhores trabalhos da década de noventa. Embora a retratada, Caroline Smith, fosse sua amiga, o trabalho é mais representativo de um estar que de uma identidade.

Nomeada membro da maioritariamente masculina *National Academy*, ensinou



desenho, pintura e retrato durante vinte anos – na *Pennsylvania Academy* e, depois, em Nova Iorque. Ganhou vários prémios em exposições no seu país, bem como em Paris, pintando Theodore Roosevelt⁹¹ na Casa Branca.

Por muitos, considerada a mais elaborada pintora americana da viragem do século, dados a força do seu traço, os subtis jogos de cor, o uso de preto e branco. O seu olhar observador consegue captar e registar o olhar, e para lá do olhar, dos seus retratados.

Durante quarenta anos tem uma carreira de sucesso - que regista na sua autobiografia⁹² - sendo a sua casa de Verão, em Gloucester – Massachusetts, lugar de encontro da sua distinta clientela. Eleanor Roosevelt presenteia-a, em 1933, com a medalha de ouro *Chi Omega fraternity* por ser “the American woman who made the greatest contribution to the culture of the world”⁹³.

94



Elizabeth Adela Armstrong Forbes (1858-1912) chega a Inglaterra aos dez anos e seis depois estuda na *South Kensington Schools*, regressando ao Canadá com a morte do pai. Continua os estudos na *Art Students League*, de Nova Iorque, seguindo para Munique e de depois Pont-Aven - na Grã-Bretanha - onde começa a praticar o género ao ar livre que definirá toda a sua carreira. Num retorno a Londres, em 1883, é eleita para a *Society of Painter Etchers* tornando-se artista profissional em 1885, quando se fixa em Newlyn⁹⁵, conhece e casa com o pintor Stanhope Forbes e ambos virão a fundar a *Newlyn Art School*,

⁹⁰ Cecilia Beaux. 1 - *A sonhadora*, 1894 ; 2 - *Depois do encontro*, 1914

⁹¹ Cecilia Beaux. *Mrs. Theodore Roosevelt and Daughter Ethel*, 1901-02

⁹² BEAUX, Cecile. **Background with Figures**. Boston. Houghton Mifflin, 1930

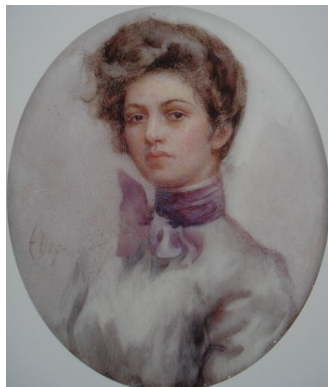
⁹³ Cf. HELLER, Nancy. *Cecilia Beaux* in **Women Artists, works from the National Museum of Women in the Arts**. Washington DC. NMWA & Rizzoli International Publications. New York. Rizzoli, 2000, p. 81

⁹⁴ Elizabeth Adela Armstrong Forbes. *Will-O'-the-Wisp*, c.1900

⁹⁵ Na década que se seguirá, noventa, Newlyn seduz pintores e viajantes pelo seu pitoresco e natureza envolvente.

em 1899, incidindo o ensino no estudo da natureza, de que o seu trabalho *Will-O'-the-Wisp* é exemplo. Expôs na *Royal Academy* e *Royal Institut of Painters in Watercolours*, ganhando, em 1893, uma medalha de ouro. Elisabeth escrevia também poesia e era editora da revista *The Paperchase*.

96



Eulabee Dix (1878-1961) começa por se aplicar no retrato miniatura, um revivalismo deste antigo género nos Estados Unidos e Inglaterra, a que se devota até 1930. Cedo estuda na *St. Louis School of Fine Art*, recebendo vários prémios, até se fixar em Nova Iorque onde se torna artista profissional e expõe na *American Society of Miniature*



Painters. Encontra como patronos figuras proeminentes - entre os quais algumas actrizes e a fotógrafa Gertrude Käsebier - pintando, como exemplo, o último retrato de Mark Twain. Viaja para a Europa, onde expõe em Londres, em 1906, e ganha uma medalha no Salon de Paris, em 1927. Aos 87 anos muda-se para Lisboa, onde o *Museu Nacional de Arte Antiga* organiza uma exposição retrospectiva dos seus trabalhos em 1958.

97



Impensável não trazer a este conjunto de nomes, a diversificada e intrincada **Marija [Marie] Konstantinovna Bashkirtseva** (1858-1884). Nascida numa família da nobreza provinciana, em Gavronzi, Ucrânia, onde passa a infância, até aos doze anos, junto com sua mãe, instalar-se-á em Nice, com a família materna, após o divórcio dos pais.

Aos catorze anos começa a escrever um jornal, quase íntimo, entre o narcísico⁹⁸ e o histérico, obsessivo quanto à fama e glória, fortemente censurado pela família, porquanto refere quanto a sua ascendência aristocrática a prejudicou, e onde

registra os seus desejos e frustrações, e os seus pensamentos sem sombra de pudores. Mantém este *diário*, doze anos, e, a bem dizer, Marija torna-se jornalista, dedicando-se a pequenas reportagens e crítica de arte, pintura, música, literatura e moda, tecendo a crónica de um tempo, da sociedade e política, do mundanismo fim de século. Diário que se revela um importante documento quanto às introspecções e auto-análise da artista moderna, debatendo-

⁹⁶ Eulabee Dix. 1 - *Auto-retrato*, 1899 ; 2 - *Mark Twain*, 1908

⁹⁷ Marija Bashkirtseva. *Auto-retrato de paleta*, 1882

⁹⁸ Marija tinha em grande conta a sua beleza «*C'est un vrai péché, une infamie de ne pas me faire sculpter ou peindre. De pareilles beautés, c'est comme un musée ouvert à tout le monde*»

se entre as expectativas e regras sociais, a identidade feminina por estas veiculada e si mesma enquanto entidade individual.

Excessiva e exigente consigo mesma, desapontada por as mulheres serem consideradas pouco razoáveis ou inteligentes, decide educar-se por si só, estudando os grandes autores, inglês, alemão, italiano, grego e latim, e dedicando-se à música - toca piano e harpa - e ao canto - possuidora de uma voz magnífica que a tuberculose depressa lesa, bem como posteriormente a audição. É então, que, na busca incessante da notoriedade, se volta para a pintura, levando a família a mudar-se de Nice para Paris, de modo a mais perto estar do grande centro artístico.

99



Interdita a entrada na *École des Beaux-Arts*, frequenta o *Atelier Julien*. Participa no *Salon* e continua a escrever -, na revista *La Citoyenne* - assinando vários artigos com o pseudónimo **Pauline Orrel**. É também sob pseudónimo - **Andrey** - que assina alguns trabalhos de pintura. Influenciada pelo naturalismo, o seu mundo pictural é, contudo, muito pessoal. Personalidade paradoxal e excessiva, aristocrata com ideias republicanas, sensível e colérica, erudita e amenizada, escolhe pintar o quotidiano das ruas e suas misérias, contrastando com a sua elegância e meio social requintado.

A doença entretanto agrava-se. Tornar-se uma pintora conhecida pensava dar-lhe-ia o direito a ter opiniões, superar a passividade esperada na vida de uma mulher. Perseguiu a fama que a confirmasse, e lhe trouxesse também o amor enquanto mulher. Menosprezada que foi a pintura fim de século, perseguida pelo estigma do academismo, as suas obras foram em grande parte destruídas durante a segunda guerra mundial, sobrevivendo cerca de sessenta. Morre em 1884, tem vinte e seis anos¹⁰⁰.

⁹⁹ Marija Bashkirtseff. *O atelier Julien*, 1881

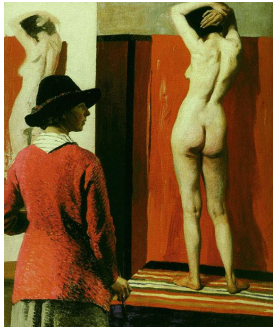
¹⁰⁰ "Marie Bashkirtseff était ma camarade d'atelier. Il n'y avait entre nous qu'une différence d'âge d'un an ; à part cela, tout était différent. L'article de Figaro, que je retrouve, parlant de ses obsèques, débute ainsi " S'il est permis, dans un si grand deuil, d'employer ce mot, eh bien ses obsèques ont été un véritable triomphe, une véritable apothéose!" Suit la description du spectacle: char orné de draperies blanches, broderie, anges d'argent, six chevaux blancs entièrement caparaçonnés de blanc et le cercueil disparaissant sous l'amoncellement des grandes couronnes de roses, de marguerites et de fleurs d'oranger !

(...) Magnifiques chants nationaux, larmes sans prix et baisers éternels sur le cercueil. Descente dans un caveau orné féeriquement (en attendant de déposer la pauvre enfant dans une chapelle qui sera construite pour elle seule, meublée de ses objets, un élégant temple de fleurs). Désespoir des intimes. Branche de palmier jetée sur le lit funèbre. "Palme du martyr que l'Art donne à sa victime", dit le journal. Le Tout-Paris d'alors assistait ; un maréchal de France, des princes et des princesses, des comtes et des comtesses, de nombreux et remarquables grands peintres en vogue, parmi lesquels Cabanel lui-même et Carolus Duran. Ecrivains et journalistes à la page d'alors; et la foule éplorée des petites camarades pauvres, obscures et admiratives. Qui donc aurait résisté à l'émotion de ce spectacle si poignant? Il a été le premier échelon de la réputation surprenante de Marie Bashkirtseff." In ZILLHARDT, Madeleine. **Louise-Catherine Breslau et ses amis**. Paris. Editions des Portiques, 1932

Ce que j'envie, c'est la liberté de me promener tout seul, d'aller, de venir, de m'asseoir sur les bancs du jardin des Tuileries et surtout du Luxembourg, de m'arrêter aux vitrines artistiques, d'entrer dans les églises, les musées, de me promener le soir dans les vieilles rues ; voilà ce que j'envie et voilà la liberté sans laquelle on ne peut pas devenir un vrai artiste. Vous croyez qu'on profite de ce qu'on voit, quand on est accompagnée... Ah ! cré nom d'un chien, c'est alors que je rage d'être femme.

Marie Bashkirtseff¹⁰¹

102

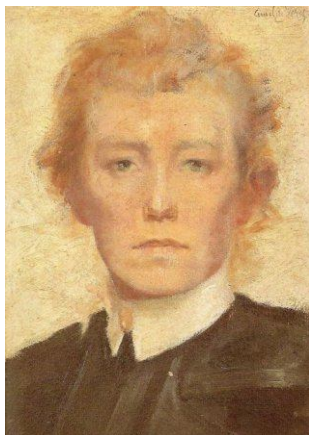


Laura Knight (1877-1970) ganhou notoriedade por retratar o meio teatral londrino, bem como o circo e o ballet. Frequentou a *Nightingale School of Art* desde os treze anos. Após o casamento com Harold Knight, mudam-se



para Cornualha, onde começa a pintar segundo o estilo impressionista. Após a I Grande Guerra vive em Londres e deixa-se seduzir pelo mundo teatral e pelas figuras de circo, produzindo profícuas telas. Em 1929 recebe o título de *Dame* do Império Britânico, e, em 1936, é a primeira mulher membro da *Royal Academy*.

103



Aurélia de Sousa (1866-1922), descendente de portugueses, nasceu em Valparaíso, no Chile, acompanhando os pais no regresso a Portugal. Tem no Porto, as primeiras lições de pintura, que continuam, depois, com Costa Lima e Marques de Oliveira, já na *Academia de Belas-Artes*. Aos 23 anos rumo a Paris, onde frequenta a *Académie Julien*, com os mestres Jean-Paul Laurens e Benjamin Constant. Linhas leves e harmoniosas, em contraste com o rigor do auto-retrato. Os seus trabalhos denotam influências realistas e impressionistas - jogos marcantes de sombra e luz - e a

sua temática ora paisagística ora o universo feminino, reflecte um estilo muito pessoal.

Percorreu toda a Europa visitando museus, numa ânsia de saber, enquanto cruzava com outros artistas e expunha os seus trabalhos. Regressa a Portugal em 1901, levando vida artística activa. Nos últimos anos viveu numa quinta do Douro, cuja paisagem viria a ser tema de inúmeras telas.



¹⁰¹ BASHKIRTSEFF, Marie. *Journal*, tome II, 2 janvier 1879. Paris. Fasquelle, 1955

¹⁰² Laura Knight. *Auto-retrato*, 1913; 2 - *A grande Parada*, 1928

¹⁰³ Aurélia de Sousa. 1 - *Auto-retrato*, 1900; 2 - *Cena de Família*, 1911

Entre as artistas portuguesas de oitocentos, cabe referenciar *Maria Augusta Bordalo Pinheiro*, *Berta Ramalho Ortigão* e *Helena Gomes*, estreando-se na *Quinta Exposição do Grupo do Leão*¹⁰⁴. Em 1885, quando Columbano pinta a tela do grupo, são três as artistas convidadas a a este pertencerem, embora não participando, por certo, e porque de mau tom seria à época, nas tertúlias de cervejaria, mas antes mantendo-se a recato. As senhoras do *Grupo do Leão*¹⁰⁵ são quatro pintoras e uma escultora.



Augusta Bordalo Pinheiro



Berta Ortigão Ramos



Helena Helena Bachelay Gomes

Berta Ramalho Ortigão Ramos (1863-1947), filha de Ramalho Ortigão foi por este incentivada a pintar, e por ele apresentada a Columbano, de quem se tornaria discípula, dedicou-se à natureza-morta, recebendo uma menção honrosa em exposição na *XIII Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes*, 1884, embora não colocasse nenhum dos seus trabalhos em venda nem lhes atribuísse um preço, porventura porque já destinados a amigos e conhecidos. Berta viria a abandonar a pintura após o casamento, com grande surpresa do pai, que comentou “*Ora o que nela é especial é que das pintoras que conheço, nenhuma é tão homem como ela na maneira de ver o modelo e de pôr a tinta na tela.*”¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Estas exposições apresentavam pintura moderna - chamadas de *Exposições de Quadros Modernos*, vindo, após a associação de escultores como Moreira Rato Junior, a designarem-se *Exposições de Arte Moderna*. Cf. LEANDRO, Sandra. *As senhoras Artistas do Grupo do Leão (1881-1888)* in **Falar de Mulheres - História e Historiografia**. Dir. Zília Osório de Castro e João Esteves. pp. 113-126

¹⁰⁵ Liderado por Silva Porto, introdutor do naturalismo, regressado de Paris, reunia vários artistas, na maioria pintores, na Cervejaria Leão de Ouro, à Rua 1º de Dezembro, em Lisboa. Para lá de Silva Porto, faziam parte Rafael e Columbano Bordalo Pinheiro, José Malhoa, António Ramalho, Moura Girão, Rodrigues Vieira, Cipriano Martins, Manuel Henrique Pinto, Sousa Pinto, Ribeiro Cristino e Alberto Cristino - o impulsionador do grupo -, entre outros, conforme tela de Columbano Bordalo Pinheiro, *O Grupo do Leão*, 1885.



¹⁰⁶ Cf. Idem

Nessa mesma exposição apresentou-se **Helena Georgina Bachelay Gomes** discípula de José de Moura Girão, na *Quinta Exposição do Grupo do Leão*, colaborou com sete obras, colocando todas em venda.



O grande nome feminino do grupo viria a ser **Josefa Garcia Sáez Greno** (1850-1902), andaluza. Considerada a mais exímia pintora floral, o sucesso foi tanto que Maria Augusta Bordalo Pinheiro, que na mesma exposição apresentou a tela *Peónias e Malmequeres*, não mais voltou a pintar nessa temática. Josefa aprendeu a ler e escrever bem como a desenhar num colégio em Sevilha, vindo a continuar estudos com um preceptor. As guerras trazem Josefa e sua mãe para Lisboa, onde vem a conhecer Adolfo Greno, finalista de Pintura na Academia de Belas-Artes, com o qual viria a casar, e que acompanhou para Paris, quando Adolfo ganha uma bolsa para aí estudar. Josefa posa como modelo para o marido, que se entregaria à boémia parisiense, decrescendo a sua produtividade, sendo Josefa quem o lar sustenta. Muito dotada no bordado, terá aí começado o treino floral, vindo a estrear-se como pintora na XIII Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes, em Lisboa, Junho de 1884, apresentando-se como discípula do marido, onde ganhou uma terceira medalha. Breve foram feitas insinuações quanto aos seus trabalhos não serem obra de mulher, sendo as suas telas florais consideradas superiores às de Ferreira Chaves e Lassere, tidos como os maiores pintores do género¹⁰⁷. É então que Silva Porto a convida para o Grupo do Leão, a quarta *leoa*, integrando o grupo em 1886. Em 1886, o casal Greno regressa a Portugal, participando na Sexta Exposição do Grupo do Leão. Por ele se fizera artista, por ele se vira desapropriada da sua arte, Josefa viria a matar o marido, a tiro, após uma primeira tentativa frustrada.

¹⁰⁷ Varela Aldemira refere serem abundantes os comentários “Estes trabalhos não são de mulher. Há aqui um à-vontade, um domínio na maneira de atacar o assunto que impressiona, agrada e satisfaz as condições da pintura viva, a pintura que se respira e sentimos, liberta de amatorismos. [...] Se não é um homem a pintar, é o diabo por ela. Perguntam uns aos outros quem é a artista. – Discípula de Greno? Ora! Ora! Ele não sabe de si, quanto mais ensinaros outros! – Também acho estranho. Nenhuma analogia existe entre a pintura lambida e adocicada do Adolfo e este realismo audacioso, nada feminino, da suposta discípula. A não ser que trocassem os sexos. Ele deve ser ela, e vice-versa.” in ALDEMIRA, Luís Varela. **A pintora Josefa Greno: nova autópsia dun velho caso**. Lisboa. Sociedade Nacional de Belas Artes, 1951, p. 116

século XX, abstracção - a filosofia do desafio e da rebelião

As últimas décadas de oitocentos foram vertiginosas. A era industrial renovou o mundo ocidental. Em 1900 debatia-se a urgência de oportunidades profissionais para as mulheres artistas, bem como o género e criatividade. Para a mulher foi todo um desafio, o nascer de um novo ideal feminino, do traje ao pensamento e comportamento, do visível ao âmago. Rebelião. A mulher rejeita os comportamentos até aí tidos como apropriados, refuta o pensamento conservador, ausenta-se para a rua, sai para a noite. Se as portas oficiais ainda se lhe fecham, recorre a inconventionais trilhos. Demanda o sustento próprio, empenha-se nos movimentos radicais - artísticos ou políticos. Conquanto algumas pintoras, apesar das liberdades alcançadas, mantenham o vínculo com o *real*, a abstracção domina a arte do novo século. Fauvismo¹⁰⁸, Expressionismo e Cubismo¹⁰⁹ trariam a vanguarda, assentando o seu radicalismo na controvérsia.

Nos Estados Unidos, a instituição mais importante, *Students League* de Nova Iorque, fundada em 1875, viu as mulheres como motor da sua fundação, e acabou tendo importante influência na primeira metade de novecentos. Embora as artistas americanas fossem muito activas após 1930, as instituições mais clássicas - *The Art Institut*, de Chicago; o *Museum of Fine Arts*, de Boston; e o *Metropolitan Museum of Art*, de Nova Iorque - continuavam a exhibir nas suas colecções apenas trabalhos de artistas masculinos europeus dos séculos anteriores¹¹⁰, igual acontecendo com o *Museum of Modern Art* e o *Guggenheim*, criados respectivamente em 1929 e 1937, que, embora voltadas para a arte contemporânea, contemplavam apenas os artistas homens europeus.

Se os artistas americanos queriam expor precisavam fazê-lo em galerias radicais, das quais a mais importante era de Alfred Stieglitz, que expunha artistas de ambos os sexos. A não esquecer, ainda, a importância de alguns artistas também patronos, que realizavam salões privados - *Katherine Dreier* (1877-1952), pintora, e *Gertrude Vanderbilt Whitney* (1875-1942), escultora, por exemplo -, pequenas comunidades à semelhança dos Salons parisienses do século XVIII determinantes para os artistas. Contudo, porque os movimentos vanguardistas continuam a acontecer na Europa, esta continua a ser lugar de romaria.

Na verdade, nas primeiras exposições fauvistas participaram apenas homens - muitos críticos consideram mesmo não ser aplicável este termo às mulheres, ainda que muitas pintassem idênticos temas e em estilo muito semelhante, expondo em salões independentes. Entre elas, Emilie Charny, Jacqueline Marval, Marie Laurencin, Jeanne Hébuterne e Sonia Delaunay.

¹⁰⁸ Matisse e o seu grupo não adoptaram a designação *fauve*, esta foi-lhes dada pelo crítico Louis Vauxelles, acabando por ficar a esses associada.

¹⁰⁹ tende-se a considerar o movimento fauve como o prelúdio do cubismo, ainda que este se preocupasse mais com a estrutura que com a cor

¹¹⁰ Cf. HELLER, Nancy. **Women Artists, works from the National Museum of Women in the Arts**. Washington DC. NMWA & Rizzoli International Publications. New York. Rizzoli, 2000, p. 138

No que às temáticas refere, ao contrário das impressionistas - que escolheram como tema espaços de feminilidade -, muitas artistas de novecentos retratam iconografias inesperadas. Não se esperava que se dedicassem a reproduzir espaços urbanos como o bordel e o café-concerto - lugares inacessíveis às mulheres respeitáveis - porém, Emilie Charny, à luz de Degas e Lautrec, fá-lo-á. Não seria também suposto que a mulher representasse o harém e a desnuda odalisca, mas Jacqueline Marval - à imagem das odaliscas do *Bain Turque* de Ingres - também o fará.¹¹¹

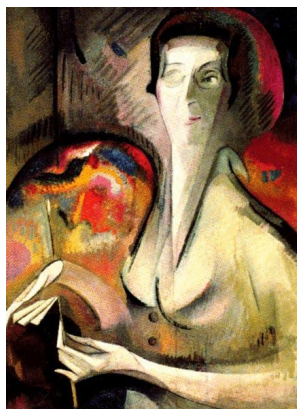
No que ao Cubismo respeita, os centros artísticos centravam-se à volta de Picasso, a figura mítica, e nos bares e ateliers de Montparnasse, associados a um estar boémio que envolvia uma permissividade sexual anti-burguesa, para a mulher penetrar nestes espaços havia que ser negociado. Entre 1912-18, várias artistas produziram telas que denunciavam as técnicas desta estética, como a espanhola Maria Blanchard, Marevna [Marie Vorobëv], russa, e Alice Halicka, polaca, que se deslocaram para Paris, onde estudaram arte. Produziram trabalhos decididamente cubistas, nos temas e técnica e vendendo a colecionadores privados, conquanto frequentassem o grupo dos seus colegas, trabalharam em separado dos grupos de domínio masculino. Entre as mulheres às quais se atribui um papel na história do Cubismo, destaca-se Marie Laurencin.

Neste percurso do abstracto, o onírico universo surrealista, mando do inconsciente. Fusão do abstracto e do psicológico, livre arbítrio¹¹². O Surrealismo traz a liberdade, ausente de razão ou lógica. Imaginação sem freio. O instinto enquanto nova linguagem. Nasce em Paris, à volta de André Breton, poeta e psiquiatra francês, a partir do mapa do inconsciente de Freud. Deste, também as mulheres não estiveram ausentes.

Dali inundou as suas telas de mulheres, Delvaux cingiu-as de mágicos significados. Foram musas dos pintores do sonho e da imaginação. Mas enquanto artistas, as mulheres transpuseram, também, para a tela os seus universos oníricos. Remedios Varo e Leonora Carrington exploraram as ocultas práticas alquímicas. Se Remedios aplicava fórmulas matemáticas, Leonora usava a têmpera como medium - que necessitava de conhecimentos alquímicos para a sua preparação. Em comum ainda, as bizarras criaturas. A estas, se acrescentam Toyen (Marie Cermínová) e Dorothea Tanning - e a compartida temática dos quartos intrigantes. E também Leonor Fini, Meret Oppenheim, Eileen Agar e Elsa Schiaparelli. As mulheres da escola surrealista.

¹¹¹ Charny e Marval era amigas próximas de Matisse e ambas expuseram no Salon d'Automne de 1905, embora as suas prestações se encontrassem numa sala outra que não a dos colegas homens. As formas de um artista ter lugar nas salas de mais destaque, eram a fama ou a amizade com algum membro do comité. Conquanto Matisse fosse um dos organizadores do Salon de 1905, e apesar de amizade com ambas as artistas, nem por isso estas tiveram direito a expor numa sala mais notória, nem lhes foi concedida a designação de *fauvistas* - os ingleses designavam estes de *Wild Beasts*. Cf. PERRY, Gill. **Gender and Art**. New Haven & London. Yale University Press/The Open University, 1999, p. 216

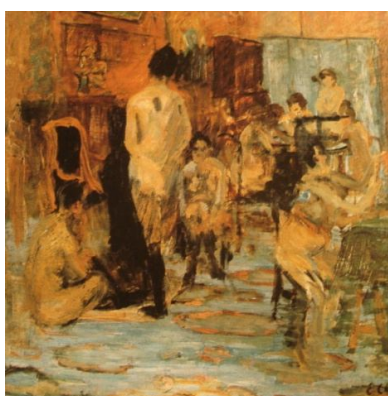
¹¹² Usado em psicologia antes de Freud e a sua interpretação dos sonhos, o conceito de inconsciente só com a psicanálise se tornaria força dinâmica envolvendo energias e processos ausentes do pensamento consciente.



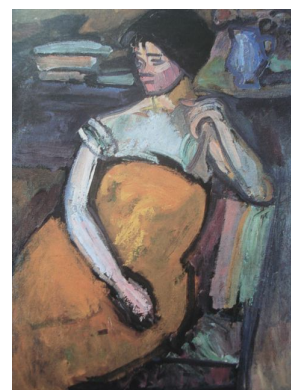
Alice Bailly (1872-1938) é uma das mais radicais pintoras do início do século. Suíça, frequentou a *Ecole des Beaux-Arts* em Genebra, e também em Munique. Expõe junto com os fauvistas no *Salon d'Automne* de 1908, voltando-se, posteriormente, para o Cubismo - e brevemente para o movimento Dada - sendo os seus trabalhos escolhidos para serem exibidos numa mostra de pintura suíça, que viajou por Rússia, Inglaterra e Espanha. Recebeu encomendas públicas, como os murais do Théâtre de Lausanne.



114



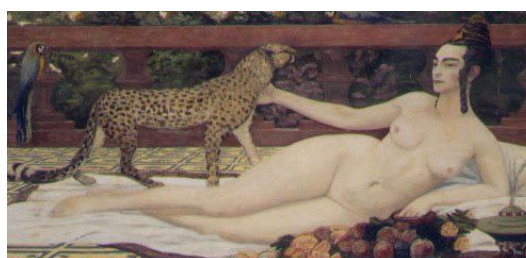
Emilie Charny (1878-1974) realiza os primeiros trabalhos segundo o tradicional modelo de feminilidade - representa a mulher bordando, lendo ou conversando. Mas, nas primeiras décadas de noventa, a sua tela *La Loge* não só a inscreverá entre os reputados artistas fauve,



como surpreendeu pela sua temática. Figuras femininas, meias negras - como única peça, em indício de prostituição - a tela sugere o interior de um bordel. Porém, é apenas o nu, as mulheres não estão em poses eróticas, mas ausentes da disponibilidade sexual habitualmente presente nestas telas.

115

Jacqueline Marval (1866-1932) após a morte do primeiro filho e do divórcio, Jacqueline deixa Grenoble para Paris, onde trabalha como costureira e reside em Montparnasse, no coração do meio artístico. Companheira do pintor Jules Flandrin, conhecesse Matisse, Eugène Druet e Berthe Weill que a incitam a expor, sendo na galeria particular de Berthe que expõe a primeira tela pública, junto com quadros de Matisse, Frandrin e Marquet. Foi a artista francesa que mais contribuiu para a geração *fauve*.

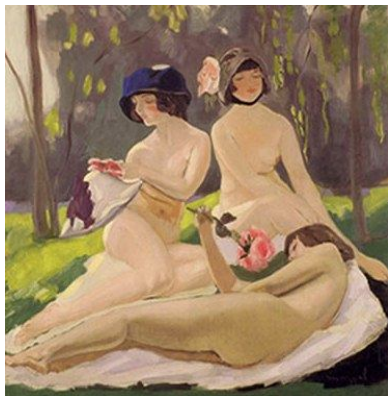


¹¹³ Alice Bailly. 1 - *Auto-retrato*, 1917 ; 2 - *Almoço na relva*, 1922

¹¹⁴ Emilie Charny. *O camarim*, c. 1902 ; 2 - *Mulher grávida sentada*, 1906-7

¹¹⁵ Jacqueline Marval. *A Odisca de Guépard*, 1901

Em *Les Odalisques*, apresentado no *Salon des Independants*, Jacqueline apropria-se do tema masculino - sinal da mudança que se produzia na sociedade e na produção feminina, pois, antes, a mulher não se atreveria a abordar tal temática -



116

porém, nem as suas odaliscas ostentam lânguidos corpos, nem os

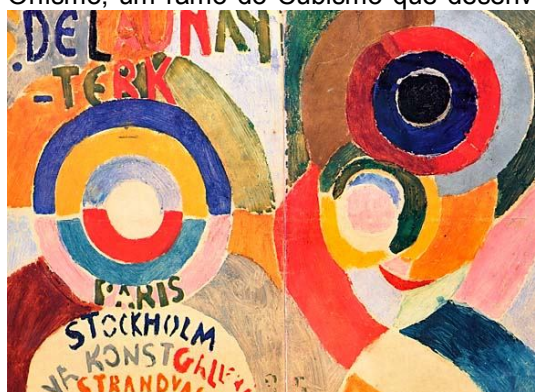
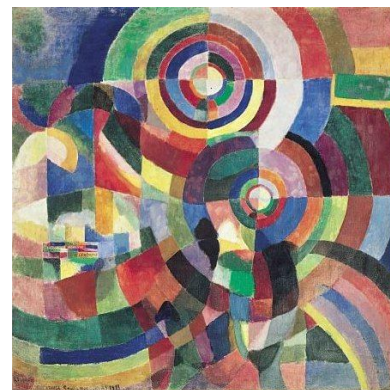


seus olhares são sedutores, duros e frios não apelam à sensualidade. Misto de tradição e inovação, é um dos primeiros trabalhos inconventionais. A crítica parisiense foi dura com ela, e embora não desistisse da sua arte, Jacqueline acabaria por morrer na miséria.

117

Sonia Terk Delaunay (1885-1979) prolífera artista, produziu telas, murais, decorações para interiores e moda, cenografias teatrais e ainda design para cerâmica, vitrais e jogos de cartas. Nasce na Ucrânia e cedo se desloca para São Petersburgo, onde viverá com uma tia, da qual adoptará o apelido Terk¹¹⁸. Estudou arte em Karlsruhe e em Paris, onde passou grande parte da vida.

Sonia inspira-se no colorido da arte *folk* russa, junto com o marido, Robert, praticam arte abstracta, associados ao



Orfismo, um ramo do Cubismo que desenvolvem em conjunto. É para Sergei Diaghilev, e os seus ballets russos, que desenha o primeiro guarda-roupa, começando todo um percurso dedicado ao universo cénico. Vem a receber vários prémios pelo seu multifacetado trabalho, e, em 1964, é a primeira artista viva a ter uma exposição no Louvre. Em 1975, o governo francês atribui-lhe o grau de oficial da *Légion d'Honneur*.

¹¹⁶ Jacqueline Marval. 1 - *As Odaliscas*, 1903 ; 2 - *As três rosas*, 1910

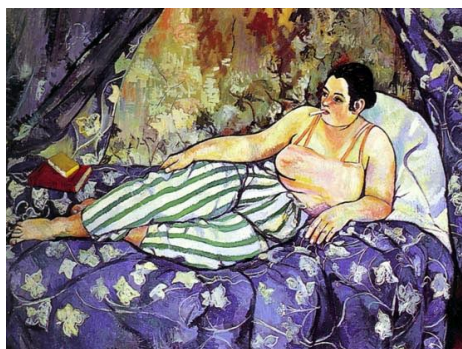
¹¹⁷ Sonia Terk Delaunay. 1 - *Prismas Eléctricos*, 1914 ; 2 - Sonia Terk Delaunay. *Auto-retrato*, 1916

¹¹⁸ O seu nome de nascença era Sarah Stern, carinhosamente chamada de *Sonia*. Mais tarde adoptara, pelo casamento com Robert, o apelido *Delaunay*.



Suzanne Valadon (1865-1938), cresce na boémia de Montmartre, sustentando-se, desde os dez anos, como empregada doméstica ou artista de circo. Após uma queda do trapézio, passa a posar para nomeados artistas - Renoir e Toulouse-Lautrec, entre outros - com os quais ia observando as técnicas, convertendo-se de modelo em artista, e de menina da rua a conhecedora do esplendor e riqueza. Será Degas, amigo e mestre, que a ensinaria a desenhar bem como as demais técnicas. Apenas aos quarenta e quatro anos passará a pintar a tempo inteiro.

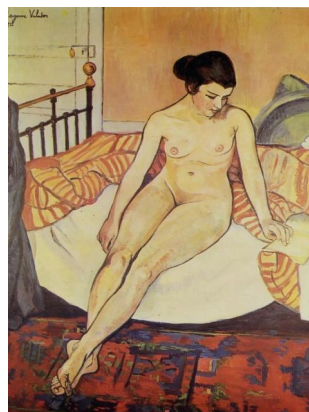
De poderosas e inconventionais figuras, Suzanne é controversa pelos seus nus femininos e distorcida anatomia - traços característicos dos pós-impressionistas e também fauvistas, influências que sempre negou.



Excessivamente perfeccionista, demorava anos a dar por concluído um quadro, aceitando-o como capaz de ser exposto. Da natureza-morta, ao bouquet e paisagem - géneros que praticou - são os nus que a tornam mais conhecida.

Em 1911 faz a primeira

exposição pessoal e assistirá, em vida, a quatro grandes exposições retrospectivas. Em 1894 foi a primeira mulher admitida na *Société Nationale des Beaux-Arts*. É mãe do pintor Maurice Utrillo.

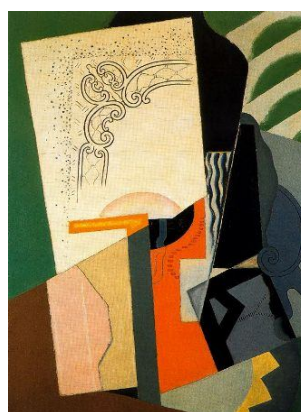


120



Maria Blanchard (1881-1932), recebe, em 1909, em resultado da obra produzida, uma bolsa para estudar na *Académie Vitti*, em Paris, onde contacta com o Cubismo, vindo a receber um segundo prémio na *Exhibition Nationale de Beaux-Arts*.

De regresso a Madrid, participa na exposição *Pintors Integros* -



organizada pelo escritor Ramon Gomez de la Serna - juntamente com Jacques Lipchitz, Juan Gris e Diego Rivera. Continuará a estudar em Salamanca e regressa a Paris, onde assume o Cubismo e viria a expôr no *Salon des Indépendants*, o que lhe traria alguns patronos. A sua

¹¹⁹ Suzanne Valadon. 1 - *A boneca abandonada* 1921 ; 2 - *O quarto azul*, 1923; 3 - *Nu sobre colcha às riscas*, 1922

¹²⁰ Maria Blanchard. 1 - *A convalescente*, 1930-32; 2 - *Composição cubista*, c. 1918

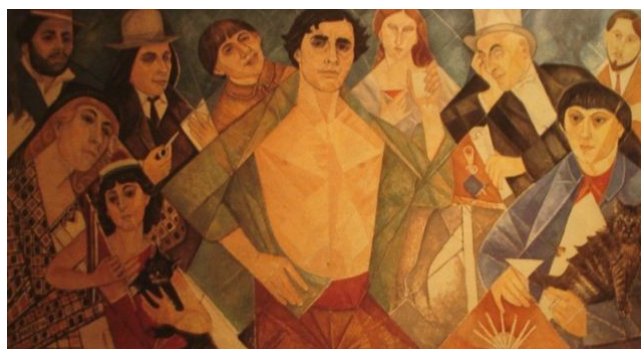
saúde, sempre débil, deteriora-se vindo a vivenciar graves dificuldades económicas que lhe acelerariam a morte.

121



Marie Laurencin (1883-1956) nasce em Paris, onde estuda na *Académie Humbert*, com Georges Braque. Importante figura do círculo vanguardista parisiense, Picasso e Apollinaire - com quem viveria uma relação sentimental, sendo, habitualmente, referida como sua musa - integraram-na no seu grupo de técnica cubista. As influências da miniatura persa e Rococó são, porém, muito fortes nos seus graciosos pasteis.

Em 1907 faz a sua primeira representação no Salon des Indépendants. Produz, após 1924, design para os Ballets russos de Diaghilev e para a *Comédie Française*, em 1928. Realizou, também, ilustrações para André Gide e Lewis Carroll, Alice no País das Maravilhas. A sua abstracção tem um toque muito particular, centrada na representação estética de grupos femininos, linguagem que explorou até ao final da vida.



122

Marie Vorobieff-Stebelska (1892-1984) começa, aos nove anos, a estudar pintura na *Academia Stroganov*, no ano seguinte, continua os estudos em Itália, Capri, onde conhece Maxim Gorki quem lhe atribuiu o sobrenome de **Marevna**, com o qual passa a assinar as suas telas. Deslocou-se para Paris aos vinte anos, onde aprendeu a técnica cubista, integrando o grupo de Montparnasse e La Ruche, onde se torna amiga de Braque, Chagall, Cocteau, Léger, Picasso e Modigliani. O seu mural *Homage to friends of Montparnasse* - criado já muito depois de ter abandonado Paris - é uma homenagem a este círculo. Em Paris, conhece Diego Rivera, de quem se torna companheira e do qual terá uma filha. Passa o resto da vida em Inglaterra. É, por muitos, considerada a primeira pintora cubista.

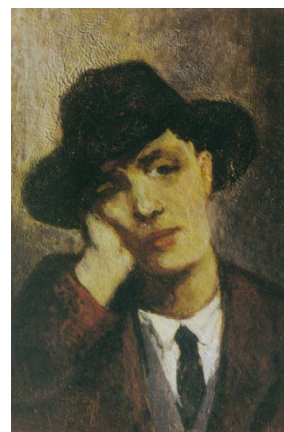
¹²¹ Marie Laurencin. 1 - *Apollinaire e seus amigos*, 1908 ; 2 - Marie Laurencin. *Bailarinas*, 1937

¹²² Marevna - Marie Vorobieff-Stebelska. *Homenagem aos amigos de Montparnasse*, 1961. Da esquerda para direita, Rivera, Marevna e a filha de ambos Marika, Ehrenburg, Soutine, Modigliani, Hébuterne, Max Jacob, Kisling, Zborowski.



Jeanne Hébuterne (1898-1920), companheira de Modigliani, que conhece quando estuda na *Académie Colarossi*. Levada pelo irmão, Andre - também aspirante a pintor -, integrou a boémia comunidade de Montparnasse.

Embora tudo aponte para ela apenas enquanto modelo e musa de Mogdiliani, enquanto posava, Jeanne apreendia a sua técnica, e revelava-se uma artista



promissora. Simultaneamente, produzia design para moda e tocava violino. Pouco resta, de facto, dos seus próprios trabalhos, pois Jeanne suicida-se, aos vinte e dois anos, grávida de oito meses do segundo filho, sobrevivendo apenas dois dias ao marido.



Tamara de Lempicka - Maria Górska - (1898-1980), polaca, estuda em Lausanne, cedo percorrendo a Itália com a avó, que dela pretendia fazer uma mulher excepção. Percorrem os museus e casinos. Viria a casar com um advogado polaco, preso pelos bolcheviques, após cuja libertação o casal se muda para Paris, onde a



artista adopta o nome porque se tornaria conhecida. Estuda na *Académie de la Grande Chaumière* com Maurice Denis, pós-impressionista, e André Lhote, neo-cubista, retendo o colorido e a geometria. Cruza com Picasso e Cocteau, vindo a expôr, em 1922, no *Salon d'Automne*, e realizando a primeira mostra individual três anos depois, em Milão. Pintou vários retratos da nobreza e alta sociedade da época, artistas da tela, escritores. A volumetria, o delineamento e detalhe caracterizam o seu trabalho.

Bonita e emancipada, figura na boémia parisiense. Declaradamente bissexual, ousada, Tamara é a imagem da vanguarda, rosto *art-déco*, de comprometimento cubista. Casa pela segunda vez com o Barão Kuffner, seu mecenas. Ruma a Nova Iorque aquando da II Grande Guerra, a melancolia começa a tomar conta dos seus dias. Com a viuvez, retira-se para o Texas, e depois para o México, onde falece. A seu pedido, as suas cinzas foram dispersas sobre o vulcão Popocatepetl.



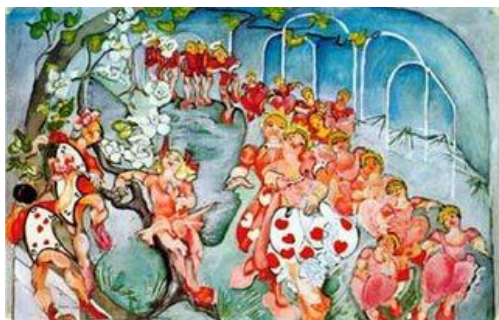
¹²³ Jeanne Hébuterne. *Auto-retrato*, 1916 ; 2 - *Retrato de Modigliani*, sd

¹²⁴ Tamara de Lempicka. 1 - *Auto-retrato*, 1925; 2 - *Primavera*, 1928; 3 - *Mulheres no banho*, 1929

Nobody has ever measured
not even poets
how much the human heart can told.
I don't want to live
I want to love first and live incidentally.

Zelda Fitzgerald

125

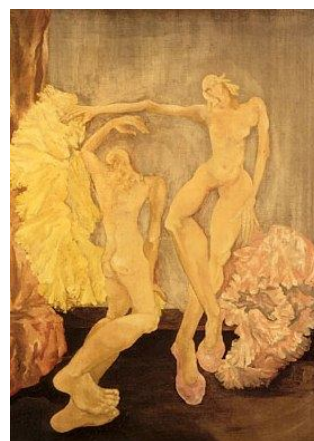


Nascida do outro lado do oceano, romancista e pintora, **Zelda Fitzgerald** (1900-1948) é a imagem americana dos audaciosos anos 20, elemento da *Lost Generation*¹²⁶, musa do Jazz. Musa de Scott Fitzgerald. *The golden couple of the golden age*, quais personagens de uma das romances do próprio.

Em Zelda colidem o velho e o novo mundos. Livre e rebelde, imagem do feminismo, Zelda não se contentava em permanecer na sombra de Scott. Estudou ballet, escreveu e pintou. Voltou a ter aulas de dança, quando em Paris, com Madame Egorova, directora dos Ballet Russes. Após 1930, a sua vida decorre entre vários internamentos em tratamento psiquiátrico. Escreve, então,

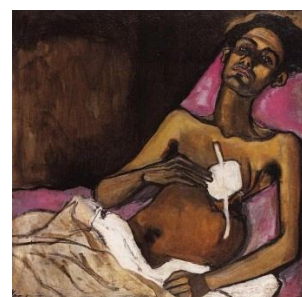


a novela autobiográfica *Save Me the Waltz*, publicada em 1932, prosa densa e rica. Dois anos depois começa a pintar, óleo, pastel e aguarela. As dançarinas são um dos temas favoritos. Expõe nesse mesmo ano. Morre num incêndio no Hospital em Asheville, oito anos depois.



127

Alice Neel (1900-1984) é uma das mais portentosas artistas americanas do século. Nascida na rural Pensilvânia, enfrentou a sociedade local ao fazer da pintura a sua profissão. Activista política, graduou-se na *Philadelphia School of Design for Women*, em 1925. Casa com o pintor cubano Carlos Enríquez, vivendo pontualmente em Havana e depois Nova Iorque. Após a morte da



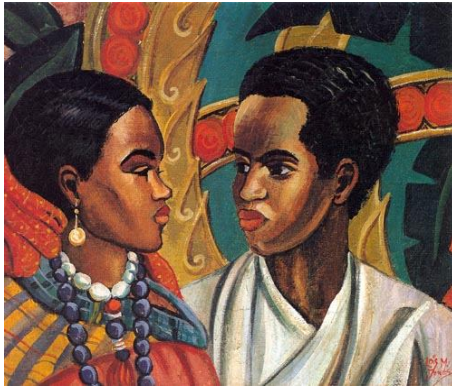
¹²⁵ Zelda Fitzgerald. 1 - *O Croquet-Ground da rainha*, s/d; 2 - *Figuras de ballet*, s/d; 3 - *Times Square*, c. 1944

¹²⁶ *Lost Generation* é o nome dado à geração literária americana que vivia em Paris no pós I Grande Guerra - e aí designada *Genération du Feu* - termo que Ernest Hemingway popularizaria na novela *The Sun Also Rises*, 1926, e de que fazem, ainda, parte nomes como Ezra Pound e John dos Passos

¹²⁷ Alice Neel. *T.B. Harlem*, 1940

primeira filha, o marido viaja para Paris, levando consigo a segunda filha do casal, drama dificilmente ultrapassado por Alice. As suas telas reflectem o seu estar inconventional, desconcertantes, cruas. O seu trabalho, porque não se inscrevendo nas correntes vigentes, demorou a ser reconhecido, vindo a conhecer o sucesso apenas nas últimas décadas de vida, recebendo vários prémios, entre eles o *National Women's Caucus for Art*, em 1979.

128



Lois Mailou Jones (1905-1998) teve uma carreira de mais de setenta anos, americana, houve que enfrentar preconceitos raciais para que a sua arte fosse reconhecida. Graduada pela *School of the Museum of Fine Arts* de Boston, Lois dedicou-se também ao design textile, que abandonou para se dedicar ao ensino no *Palmer Memorial Institut* na Carolina do Norte, onde criou o departamento de arte. Em 1925, muda-se para Washington, onde se dedica à pintura,

vindo a leccionar várias gerações de artistas afro-americanos, na *Howard University*. Entre 1937-38 fizera uma estada em Paris, onde deu a conhecer a arte tribal africana, que conheceu grande popularidade nas galerias parisienses. Esta permanência foi para Lois fortíssima, por se descobrir num país onde não se conhecia a segregação. Viria a ser embaixadora cultural para a África.

129

Alma Thomas (1891-1978) nasceu em Colombia, na Georgia, deslocando-se para Washington, onde passaria o resto da sua vida. Foi a primeira aluna graduada pela *Howard University*, em 1924, mas pintou na obscuridade durante décadas, leccionando arte na *Show Junior High School*. Fez a primeira exposição aos sessenta e oito anos, sucedendo-se várias outras retrospectivas, e sendo a primeira mulher a ter uma mostra exclusiva no *Whitney Museum of American Art*, expondo, por três vezes, na White House. Influenciada por Lois Jones,



fascina-se pela abstracção. Activista política, leccionou arte a crianças dos bairros pobres de Washington. Ritmo, colorido e harmonia distinguem os seus trabalhos.

¹²⁸ Lois Mailou Jones. *Os amantes - amigos Somali*, 1950

¹²⁹ Alma Thomas. *Íris, tulipas, junquilhos e açafrões*, sd



Casa, por duas vezes, com Diego Rivera, seu mestre. Atribulada relação, mas que lhe permite privar com os grandes artistas da época, e viajar. Realiza a primeira exposição na *Julien Levy Gallery*, em Nova Iorque, em 1938, conhecendo considerável sucesso na década de quarenta, mas a sua notoriedade só chegaria após a sua morte, nos anos oitenta, inspirando o cinema e o teatro.

131



Frida Kahlo (1907-1954) criou auto-retratos surrealistas - poderosos e chocantes - que reproduziram a sua trágica vida. Frida referia exactamente isso, que não pintava sonhos, mas a sua realidade.

Começa a pintar durante um ano de convalescência pós-acidente. Inteligente e imaginativa, as suas telas, de traço naïf, oferecem um profuso colorido, numa total fidelidade à cultura mexicana natal.

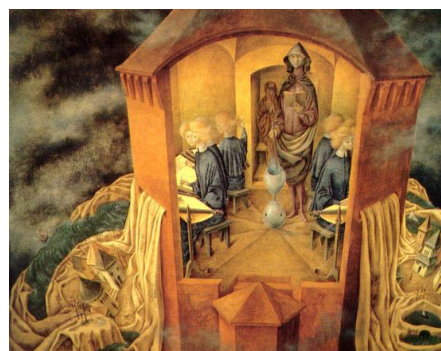


Casa, por duas

Remedios Varo (1908-1963) começou por treinar segundo os moldes académicos clássicos mas cedo penetra no grupo da boémia vanguardista de Barcelona. Viria a juntar-se ao círculo surrealista parisiense. Casada com o poeta Benjamin Péret, partem para o México, aquando das perseguições nazis. Aí, permanecerá o resto da sua vida.

As suas telas intimistas dizem do seu universo onírico e alquímico, repletas de misticismo. Imaginativa, foi, durante muito tempo, apenas conhecida no México. O seu mundo secreto, coerente, reflexo do academismo e da vanguarda, das vivências aquando da Grande Guerra, misto de animal e

vegetal e de um paralelo mundo mágico. Sombras e reflexos. Muito supersticiosa, Remedios era alquímica e sensitiva. O seu trabalho reflecte as suas visões. Atenta, desperta, inteligente. Alegre e humorada, a guerra e o exílio sempre estiveram presentes. Remedios mistura a fantasia e a ciência, conceitos físicos e fórmulas matemáticas a par dos seres mágicos da sua imaginação.



¹³⁰ Frida Kahlo. 1 - *As duas Fridas*, 1939; 2 - *O meu vestido está aí*, 1933

¹³¹ Remedios Varo. 1- *Até à Torre*, 1960; 2 - *Bordando o Manto Terrestre*, 1961

I didn't have time to be anyone's muse...I was too busy rebelling against my family and learning to be an artist.

Leonora Carrington

132



Leonora Carrington (1917), pintora e novelista, escolheu também o México para residir, embora nascesse em Inglaterra, onde a ama irlandesa lhe contava histórias e lendas da mitologia celta. Educada em casa por algumas governantas e em colégios religiosos - de onde era expulsa pela sua rebeldia -, encorajada pela mãe, mas contra a vontade da restante

família, parte para Florença, onde estuda arte. De regresso, estuda em Londres na *Chelsea School of Art* e na *Academy Amédée Ozenfant*.



Descobre os trabalhos de Max Ernest na *International Surrealist Exposition*, em Londres, 1936, vindo a conhecê-lo pessoalmente no ano seguinte, acompanhando-o para França. Vivem em Paris, e logo se deslocam para a Provença. Ernest, alemão, foi preso durante a II Grande Guerra e Leonora refugia-se em Espanha, onde adoece com distúrbios mentais, daí segue para Lisboa, que serve de ponte para o México, para onde parte com um amigo de Picasso, diplomata mexicano com o qual casaria. Um casamento de conveniência, disse. Viria a casar segunda vez com um fotógrafo, emigrante húngaro. No México torna-se amiga de Remedios Varo.

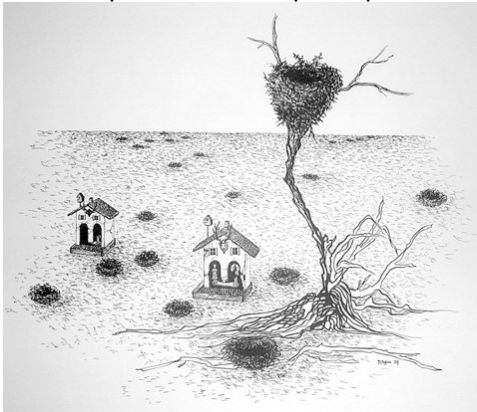
O fascínio pelo oculto impera na sua obra, bem como símbolos da mitologia celta, não se encontrando vestígios dos mitos mexicanos. Só em 1947 teria a primeira exposição exclusiva, na galeria de Pierre Matisse, em Nova Iorque. Era a única artista profissional representada. A colagem e escultura fazem também parte dos seus trabalhos, assim como a actividade literária.



¹³² Leonora Carrington. 1 - Terça-feira - Estado II, 1987; 2 - A casa em frente, 1945; 3 - E então vimos a filha do Minotauro, 1953

Toyen - Marie Cermínová – (1902-1980) é a leader surrealista checa e com importante papel no movimento surrealista internacional. Feminista, rejeita a sua participação enquanto representação da mulher, elegendo, inclusive, um pseudónimo que em checo não tem género. Ruma a Paris no início da década de vinte e treina no domínio do abstracto. Regressa a Praga, em meados dos anos trinta, e é um dos membros fundadores do grupo surrealista checo. A ela se juntaram Breton e Elouard, desenvolvendo-se entre os três forte amizade que a invasão nazi interromperia.

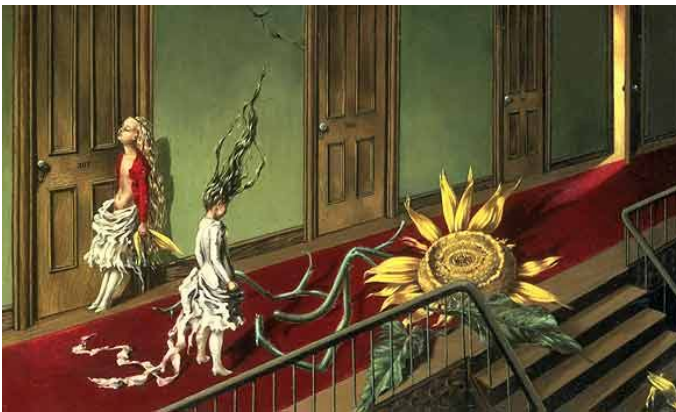
O Surrealismo foi um dos movimentos tidos como *degenerados*, logo, banidos pelo nazismo, pelo que as obras de Toyen foram remetidas à obscuridade. No final da guerra, regressa a Paris, onde pinta junto com Breton e em estreita ligação com os poetas checos. O inconsciente faz-se presente na sucessão de quartos perturbadores, de que *Loi Naturelle* é o trabalho mais marcante.



133



134



Dorothea Tanning (1910) dedicou-se à pintura, gravura, escultura e escrita, bem como ao design de guarda-roupa para teatro e ballet. Nas suas telas, recupera, também, o recorrente tema da casa e dos quartos. Nascida no Illinois, viveu em Paris vinte e oito anos. Expôs em Nova Iorque, em 1942, quatro

anos antes de ter casado com Max Ernst, que a integraria no círculo surrealista - produzindo Dorothea *Eine Kleine Nachtmusik*, a obra mais significativa denotando estas influências. Dorothea retrata os conflitos da imaginação. Após a morte de Ernest muda-se definitivamente para Nova Iorque. Em paralelo com a pintura, publica poesia com frequência e escreve novelas, a última - *Chasm* - data de 2004.

¹³³ Toyen. 1 - *Tir V / A Galeria de tiro*, 1939-1940; 2 - *Lei Natural*, 1946

¹³⁴ Dorothea Tanning. *Uma pequena noite musical*, 1943

No que refere as portuguesas mais activas do século XX, não encontramos uma temática comum, destacando-se Mily Possoz, Maria Emília Roque Gameiro, sua discípula, Clementina Moura, Ofélia Marques, Sarah Afonso, Vieira da Silva, Maria Keil.

135



Milly Possoz (1888 -1967), nasce em Lisboa, filha de pais belgas. Pintora modernista, ilustradora e designer, estuda em Lisboa, Alemanha e Paris – na *Académie de La Grande Chaumière*, em 1906. Em Paris, onde reside entre 1902 e 1937 junta-se ao grupo *Jeune Gravure Contemporaine*. Colabora na *Exposição do Mundo Português* e ganha, em 1944, o *Prémio Amadeo Souza-Cardoso*.

Da paisagem ao retrato, animais e flores, o seu traço é sensorial, inocente e onírico, sendo considerada a representação do fauvismo em Portugal. Os seus trabalhos fazem parte das colecções de museus nacionais e estrangeiros.

136

Clementina Moura (1898-1992) licenciou-se em 1920, na *Escola de Belas-Artes de Lisboa*, onde foi aluna de Columbano. Casada com Abel Manta, juntos partilharam a arte. De grande sensibilidade, dedica-se, também, às artes aplicadas em tecido, sendo conhecida como “*mestra do patchwork*”. A par, dedicou-se, ainda, ao ensino e à escrita, teorizando sobre a arte popular em Portugal.



137



Sarah Afonso (1899-1983), pintora e ilustradora, nasce em Lisboa e passa a juventude no Minho cuja paisagem e envolvência a farão enveredar por uma temática de ingenuidade, retratando as tradições populares. Estuda no Colégio S. José de Cluny, em Viana do Castelo - pertencente à Ordem de Urselinas que, a jeito de formação jesuíta ministrada a rapazes, instrui as meninas na arte de bordar, na pintura e na música.

Com a implantação da República e expulsa a ordem religiosa, Sarah treina em privado, partindo para Paris, em 1924, vive a

¹³⁵ Milly Possoz. *Menina da Boina Verde*, 1930

¹³⁶ Clementina Moura. *Vista de Gouveia*, 1964

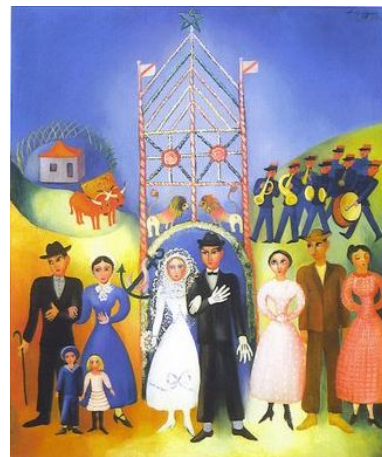
¹³⁷ Sarah Afonso. *As Meninas*, 1928. Exposto no Salão de Outono de 1930, Alfredo Pimenta disse "De tudo o que vi, agradecer-me-ia ter pintado as meninas de Sarah Afonso. As almas da sua rotina são o vazio: ela vê apenas a cera do rosto, o abismo dos olhos..." cf. Manuel Varela, in http://pwp.netcabo.pt/0211043101/netartes/conteudos_sarahaf.html

viragem do século, assiste ao novo conceito de feminilidade, interioriza a liberdade e emancipação. Regressa, pontualmente, a Lisboa, ingressando na *Escola Superior de Belas-Artes*, onde foi aluna de Columbano Bordalo Pinheiro - com quem aprende o traço leve do desenho, regista as suas cores e matizes -, e de novo rumo a Paris, onde estuda na *Académie de La Grande Chaumière*, seduzindo-se pela abstracção de vanguarda. Convive com Vieira da Silva, aí também aluna. Expõe no *Salon d'Automne* - onde é premiada junto com Van Dongen e Fugita - e trabalha, em simultâneo, num atelier de alta costura, gosto que lhe fica levando-a a desenhar para várias revistas de moda.

Apresenta-se, em Lisboa, no primeiro *Salão de Outono*, em 1925, sendo aplaudida pela crítica, que lhe enaltece a aprendizagem. Porque a sua linguagem é simples, agrada a vanguardistas e conservadores.

É a primeira mulher a frequentar o grupo d'A Brasileira, rasgando o conceito de reserva à masculinidade e procurando que a pintura fosse vista não como *prenda* mas uma profissão.

Expôs no *Salão de Artistas Independentes* de 1930. Casa com Almada Negreiros, convivendo com o grupo de Orpheu, está presente na viragem estética e cultural do modernismo. Em 1939 realiza a primeira exposição individual, participa, no ano seguinte, na *Exposição do Mundo Português* e recebe, em 1944, o *Prémio Amadeo de Souza-Cardoso*. Viria a isolar-se do mundo artístico. De forte colorido e luminosidade, retrata alguma rebeldia nos temas e personagens, ainda que veicule uma imagem edénica da vida e do mundo. Crenças, costumes e religiosidade marcam a sua obra.



138

139



Ofélia Gonçalves Pereira da Cruz **Marques** (1902-1952) é uma das primeiras portuguesas a frequentar a universidade, licenciando-se em Filologia Românica, pela Faculdade de Letras de Lisboa, em 1922. Viria a enveredar pela carreira artística, integrando a segunda geração do modernismo português. Autodidacta, estreia-se na pintura em 1926, no *II Salão de Outono*, e, tida como a representação da liberdade contra o academismo, viria a receber, em 1940, pelos seus trabalhos de pintura, o *Prémio Sousa Cardoso*, sem, contudo, nunca ter realizado uma exposição individual.

Pintora, desenhadora e ilustradora, colaborou, ainda que de modo pouco regular, em várias revistas - *Atlântico*, *Panorama*, *Ver e Crer*, *Revista de Portugal* e *Civilização*, nesta ilustrando histórias contadas por Rosa Silvestre, pseudónimo de Maria Lamas. Fez outras ilustrações

¹³⁸ Sarah Afonso. *Casamento na aldeia*, 1937

¹³⁹ Ofélia Marques. *Menina na Praia*, sd

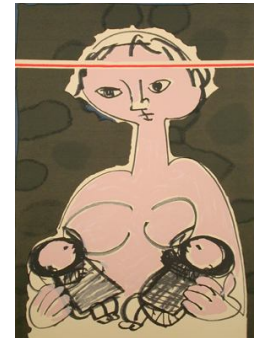
para Fernanda de Castro, Natércia Freire e José Gomes Ferreira. Parte de uma activa e polémica geração - entre os seus amigos contavam-se Bento de Jesus Caraça e António Ferro - a sua obra reflecte estas vivências sociais ou desenhos introspectivos. Todos os seus, desafiadores, auto-retratos dão imagem de uma mulher determinada e forte.

As crianças fizeram parte das suas maiores preocupações, mas, do seu espólio, constam ainda desenhos eróticos onde a imagem questiona os papéis e padrões na intimidade, contrários aos paradigmas sociais. Um trabalho à margem do seu outro trabalho mais convencional e do que a sociedade estipulava.

140

Maria Keil (1921-) frequenta o curso de pintura na *Escola de Belas-Artes de Lisboa*, onde foi aluna de Veloso Salgado.

Casa com Francisco Keil do Amaral, viajando juntos Europa fora. Pintora, ilustradora, dedica-se também ao design de mobiliário e decoração de interiores, composições para tapeçaria e painéis de azulejo, cenografias e figurinismo. Escreveu para crianças e adultos, e trabalhou para as revistas *Panorama*, *Seara Nova*, *Ver e Crer* e *Eva*. Expôs individual e colectivamente.



141



Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) embora tida como a maior pintora portuguesa contemporânea, passa seis décadas da sua vida fora de Portugal. Começa a estudar pintura aos onze anos na *Academia de Belas-Artes de Lisboa*, cinco anos depois estuda escultura e aos dezanove vai viver para Paris, onde continua estudos de pintura, escultura e gravura. Aparte breves estadas em Lisboa e no Brasil, aquando da II Grande

Guerra, para onde ruma com o marido, Arpad Szenes - um dos representantes da Escola de Paris de quarenta -, é nesta cidade que farão a sua residência.

Influenciada por Cezanne, as formas fragmentadas, o seu trabalho caracteriza-se por complexas e intensas composições de paleta cubista. Dedicar-se-á também ao design para azulejo e têxteis. É a primeira mulher a receber do governo francês, o *Grand Prix National des Arts*, em 1966, recebendo, em 1979, o título de *Chevalier de la Légion d'Honneur*.



¹⁴⁰ Maria Keil. *Gêmeos*, s/d

¹⁴¹ Maria Helena Vieira da Silva. 1 - *Biblioteca em fogo*, 1974; 2 - *A saída luminosa*, 1983-86



Menez – Maria Inês Ribeiro da Fonseca (1926-1995), durante a infância e adolescência vive em Roma, Paris, Suíça, Estocolmo e Buenos Aires, acompanhando as diversas colocações diplomáticas do padrasto. Com o casamento vive três anos em Washington, até que regressa a Portugal.

Autodidacta, começa a pintar aos vinte e seis anos.

Aquando da primeira exposição, exhibe composições abstractas, jogos de geometria, luz e cor. Vieira da Silva era a influência presente, mas também Matisse, Rothko, Bonnard.

Bolseira em Londres, na década de sessenta, torna-se amiga de Paula Rego. Ganha o segundo prémio de pintura na *II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian*. Passa a colaborar com a Galeria 111, elo que manterá até ao fim da vida.



Realizando, ainda, painéis em azulejo para a estação do Metropolitano da Rotunda.

Rosto do Expressionismo em Portugal, a sua obra altera-se com a morte dos dois filhos mais velhos, em 1976 e 77. O tempo, vaivém entre a morte e a permanência. A morte do terceiro filho, em 1991, aceleraria o seu óbito. Em 1990, a Fundação Gulbenkian faz uma retrospectiva da sua obra, ano em que recebe o Prémio Pessoa.

143

Maluda - Maria de Lurdes Ribeiro (1934-1999) nasceu em Goa, começou a pintar em Lourenço Marques, onde viveu desde os catorze anos, e onde fundou o grupo *Os Independentes*. Com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, trabalha, em Lisboa, com Roberto de Araújo. Vive em Paris, entre 1964 e 67, enquanto bolseira, trabalhando na *Académie de La Grande Chaumière*.



Aos trinta e cinco anos realiza a primeira exposição individual - na *Galeria do Diário de Notícias* -, seguindo-se outra, em 1973, no Museu Gulbenkian, e que alcançou grande sucesso. Estuda, ainda, em Londres e na Suíça. Dedicar-se à temática das janelas - limiar entre o público e o privado -, sendo a paisagem urbana - numa linha cezanneana - o cunho mais forte do seu trabalho. Cor e luz alumiam os seus retratos e paisagens.

¹⁴² Menez. 1 - *Pintura*, 1958 ; 2 - *As nuvens*, 1990

¹⁴³ Maluda. 1 - *Romã*, 1984; 2 - *Castelo de Vide*, 1971

Recebe, em 1979, o *Prémio de Pintura da Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa*, e em 1994 o *Prémio Bordalo Pinheiro*, outorgado pela Casa da Imprensa. Quatro anos depois, foi agraciada com a Ordem do Infante D. Henrique. Deixou instituído, em testamento, o *Prémio Maluda*.

144



Graça Morais (1948) estuda na *Escola de Belas-Artes do Porto*, tendo como mestre Júlio Resende. Bolseira, pela Fundação Calouste Gulbenkian em Paris, realiza a primeira exposição individual, em 1979. Regressar às origens determinou a sua arte.

E as viagens, lugar de aprendizagem.

A sua obra, de jeito

muito próprio, misto de razão e emoção, não é realista, pois a figuração cria uma simbologia dinâmica.

Graça é a infância revisitada. As terras duras de Trás-os-Montes. O sagrado e o profano, em comunhão. O desenho a dizer as dificuldades e a dureza da sociedade rural. As histórias contadas de encanto e mistério. A mulher e os animais. Num denunciar político e ecológico. E o rosto, a máscara onde se inscreve o secreto. Arte do silêncio.



Pinto para dar uma face ao medo

Paula Rego



145

Paula Figueiroa Rego (1935) breve mostrou o seu talento e foi encorajada, pelos professores, a estudar pintura. Porque tal então difícil em Portugal para uma jovem, frequenta a *Slade School of Art*, em Londres, de 1952 a 56. Aí, conhece o pintor Victor Willing, com quem viria a casar. Na década de sessenta, realiza a primeira exibição a solo na Galeria de Arte Moderna e é-lhe atribuída uma bolsa pela Fundação Calouste Gulbenkian. No ano que segue a morte do

¹⁴⁴ Graça Morais. 1 - *As Escolhidas I*, 1995; 2 - *Sem título*, 2000

¹⁴⁵ Paula Rego. *Jardim de Crivelli*, 1990 [painéis direito e esquerdo]

marido, 1989, é indicada para o *Turner Prize*, e recebe o Grau de *Doctor of Letters Honoris Causa* pela Universidade de Oxford, em 2005.

O estilo dadaísta, informal, dará lugar a uma arte mais figurativa, em conexão com Francis Bacon e Freud. Não renega, porém, a influência dos livros de Beatrix Potter. A sua infância é o universo narrativo das suas telas, onde dissecar a meninice, as histórias contadas pela tia e as criadas, a quinta da Ericeira. Fetiches e memórias. Nem sempre agradável ou cómoda nos temas, porquanto a guerra e o aborto estão também presentes, em jeito provocador. Denunciador.

Monumental e ousada. Misteriosa e poderosa. Um misto entre a inocência e a crueza, intrigante cosmos de intrincadas representações. Imbricações ao serviço da emoção. Sinistra subversão da ordem natural e social.

Reconhecida internacionalmente, os ingleses consideram-na um dos quatro maiores pintores vivos. São incontáveis as suas exposições individuais e a participação nas colectivas. Vive em Londres desde 1976, mas sem cortar os laços com Portugal.



Lentamente, desdobro as pregas dessa vida de menina e em muitos detalhes eu estou lá. Na solidão da quinta, na fantástica e humilde marcha doméstica a que não faltam clarins de vozes, bater de portas, tambores de chuvas e fervuras, sangue e água nas pias, os olhos moribundos das galinhas depenadas com água quente. A brutalidade nem sequer envergonhada dos predadores, os comedores de jantares rituais, o afecto repartido entre as crianças, os sabores, os animais. Um mundo perverso e encantado que as histórias de fadas e princesas trazem no ventre e que vão fazer a lauta obra de um artista, se ela se escapa pelas malhas da casa materna e se evade para o mundo. (...)

As meninas de todas as idades mostram-se na obra de Paula Rego. Têm o rosto das criadas que andavam pela casa da Ericeira e que tinham duras mãos capazes de assassinar alguém. As meninas têm essa consciência de assassinas, carregada como um brinquedo desde as portas da infância. Mesmo quando voam em sonhos de vagos desejos ainda informes parecem espreguiçar-se de puro prazer onírico em que cabem as loucuras mais dinâmicas, as vertigens mais insidiosas, a pureza mais cruel.

Agustina Bessa-Luís. *As Meninas*.

dos auto-retratos femininos



De tous les sujets susceptibles d'être traités en peinture, le travail du peintre a toujours été le "sujet" par excellence, car l'artiste s'y projette en tant que tel dans l'acte même qui l'institue et le légitime comme artiste.

Pierre Georgel¹⁴⁷

148



É impossível imaginar a pintura sem imagens humanas, mas, após a queda da antiga civilização romana, o retrato não abunda na Europa ocidental. Em seu lugar, predomina a pintura religiosa - a Virgem e o Menino, santos e anjos - induzindo-se que, na Idade Média, o retrato físico não seria importante enquanto identificação, sendo os laços familiares, e filiação em instituições, bem como a ocupação, mais representativos do *eu*. Será a Renascença que alterará as noções quanto à identidade e o individual, dando vida ao retrato pessoal e



independente. O retrato passa, então, a fazer parte da corte e nobreza, indicador de riqueza e *status*, immortalizando os grandes senhores, procurando os artistas registrar o aspecto físico e a

¹⁴⁶ Marcia. *Auto-retrato*, c. 1403

¹⁴⁷ GEORGEL, Pierre & LECOQ, Anne-Marie. **La Peinture dans la Peinture**. Paris, Adam Biro, 1987, p. 166.

¹⁴⁸ No final de 1889, salteadores de túmulos, trouxeram à luz do dia retratos fantásticos da região de Fayoum, situada a oeste do Nilo. Remontam à época da ocupação romana, datando-se, assim, dos primeiros séculos da nossa era.

personalidade. Muitos noivos de linhagem foram *apresentados* através do retrato, assim se firmando casamentos entre casas reais. O primeiro retrato conhecido foi pintado por Simone Martini (1284- 1344), para o seu amigo Petrarca de modo a captar a beleza de Laura¹⁴⁹.



150

Se o homem, enquanto artista, surge retratado no seu mester desde o séc. XIII, os retratos femininos conhecidos mostram a mulher bordando ou em atitude de prece ou oferta, igual acontecendo com os auto-retratos. Os primeiros que a exibem pintando, e porque de religiosas se trata, não o fazem enquanto afirmação artística, sendo somente representativos da sua religiosidade. Contêm, por vezes, uma legenda identificando a artista e são comuns no período medieval. Outros, ainda que não a exibindo enquanto pintora, contêm referências deixadas pela artista assumindo-se enquanto tal.

Ainda no séc. XV, as mulheres eram retratadas pelos homens enquanto noivas, esposas ou mães, sendo a grande maioria dos retratos femininos encomendada aquando do noivado ou casamento - estes últimos feitos aos pares, a mulher apresentando-se do lado direito. Só a partir do séc. XVI, as mulheres aparecem, pontualmente, representadas na sua actividade artística junto com os seus atributos.

151



É de **Catarina van Hemessen** (1528-1587), pintora flamenga da Renascença, o primeiro auto-retrato conhecido de uma mulher na Europa Ocidental. Representa-se a artista no exercício da sua profissão e contém a legenda, em latim, *Eu Catarina de Hemessen pintando-me a mim mesma com a idade de 20 anos*, inscrição que pretende não deixar dúvidas quanto à autoria, pois suposto seria, posteriormente, vir a atribuir-se este retrato a um qualquer pintor da época. Visionária, Catarina pretendeu sobre tal não deixar dúvidas.

Como muitas das mulheres pintoras deste período, em que era uso a continuação de uma profissão familiar, Catarina é filha de um pintor e, embora ensinada a arte pelo seu pai, teve um cargo na corte de Maria da Hungria, que lhe permitiu fazer retratos de outros nobres, bem como trabalhar sem a vigilância de um mestre. O seu papel na *Guilda de São Lucas* atesta a sua importância. Num tempo em que se pretendia dar ênfase ao racional e imaginativo, e menos ao conteúdo prático, uma mulher aparece tendo como

¹⁴⁹ Cf. Catálogo de Exposição *Portrait Painting in Florence in the Later 1400s*. National Gallery of Art, USA, October 2008 [tela perdida]

¹⁵⁰ Guda, *auto-retrato in Humiliarum Sancti Barthomolei*. [Universitätsbibliothek, Frankfurt] Johan Christian Senckenberg Inv. Ms. Barth 42, fol.IIOV

¹⁵¹ Catarina von Hemessen. *Auto-retrato*, 1548. Offentlichen Kunstsammlung Kunstmuseum, Basel, Martin Buhler

prioridade mostrar que ela conseguia pintar, talvez inspirada na ilustração da antiga pintora Márcia, referida nos manuscritos de Boccaccio¹⁵².

153



O segundo auto-retrato feminino conhecido é de **Sophonisba Anguissola** (1532-1625), data de 1554, e nele, conforme a legenda, a artista representa-se com um livro na mão, que contém a frase, *Sophonisba Anguissola virgem fez este ela mesma em 1554* [*virgo seipssam fecit 1554*].

Contrariamente ao que era

154



esperado à sua classe social e sexo, Sophonisba não foi apenas uma *senhora que pintava*. Ser uma italiana nobre era algo atípico para o artista da renascença. Sem treino em anatomia e sem estatuto específico, não teria as bases necessárias para pintar temas religiosos ou históricos. Concentrou-se em modelos próximos da sua realidade, como a família, e o seu ambiente. Pintou vários auto-retratos, de 1556 existe um outro onde a artista surge no exercício do seu mester, e muitos mais, pois que Sophonisba se retratou desde a juventude à velhice. São da sua autoria o maior conjunto de auto-retratos que uma artista mulher realizou entre 1550-1560, num tempo em que era raro o artista ser tema da sua própria pintura, assim contribuindo bastante para este género. Alguns destes foram oferecidos ao Papa Julius III, às cortes de Ferrara e Mântua e ao crítico Annibale Caro, que com eles se encantou. Embora não se dedicando a outros temas, a sua carreira foi importante na história da mulher artista.

Os artistas homens usam, nos seus auto-retratos, exclusivamente os atributos relacionados com a sua profissão, pelo que se induz serem a leitura e a música, representadas nas telas de Sophonisba, aceites enquanto sinais de feminilidade, sendo a pintura mais censurável enquanto *métier*. Porventura, procurando superar este impedimento, Sophonisba neles não faz a apologia da sua beleza, nem os dota de sedução feminina. Mas a forma como se retrata enfatiza a classe social a que pertence, uma afirmação enquanto membro de uma elite cultural e nobre nascimento, posto que os artistas de então eram raramente fidalgos de nascimento. Diferença que se faz entre homens e mulheres, pois que estas, quando artistas, pertencem a classe nobre.

¹⁵² Marcia Working in her studio, c. 1470. in Boccaccio, **Des Clères et Nobles Femmes**, Paris. New York Public Library, Astor, Leno and Tilden Foundations, Spencer Collection. (vellum miniature)

¹⁵³ Sophonisba Anguissola. *Auto-retrato com um Livro*, 1554. Kunsthistorisches Museum, Viena.

¹⁵⁴ Sophonisba Anguissola. *Auto-retrato*, 1556. Lancut Museum, Poland



Em Roma, conhece *Miguel Ângelo*, que, apreciando o seu talento, a orienta durante dois anos. Posteriormente, foi convidada para a corte espanhola de Filipe II, o que representou o reconhecimento do seu valor. Tinha, então 27 anos. Na corte, faz retratos de Filipe II, seu patrono, da irmã e mulher deste, Isabela, havendo inclusive ensinado esta a pintar. Este casa-a com Francisco de Moncada, da Sicília. Viúva, e de regresso a

Cremona, apaixona-se pelo capitão do navio e casam pouco depois. Tem 47 anos e é o seu marido quem suporta o seu trabalho oferecendo-lhe um estúdio de arte.

Todas as suas irmãs - Elena, Lucia, Europa, Anna Maria e Minerva - tinham talento artístico, que o pai encorajava, sendo as quatro primeiras também pintoras, e Minerva escritora, e que a artista fez questão de retratar. Das irmãs destacou-se Sophonisba, sendo o pai quem incentivava e tratava da venda dos seus trabalhos. Representante de um tempo de mudança, Sophonisba abre caminho a muitas outras pintoras da Renascença entre as quais *Lavinia Fontana* e *Artemisia Gentileschi*. Nos últimos anos, embora continue a fazer retratos, volta à inicial temática religiosa. A fortuna de seu marido e a pensão que recebia de Filipe II permitiram-lhe pintar liberta de regras e viver confortavelmente. No final da vida terá sofrido de cataratas, morre com 93 anos¹⁵⁶.

Sophonisba é uma pioneira, a heroína, porquanto a primeira mulher a tornar-se célebre enquanto pintora profissional e porque iniciadora de uma tradição.



157

¹⁵⁵ Sofonisba Anguissola. *Retrato das irmãs e irmão da artista*, 1555

¹⁵⁶ Dela, Giorgio Vasari disse *Anguissola mostrou grande dedicação e mais graça que qualquer outra mulher do seu tempo, obteve sucesso não apenas no desenho, mas também no colorido e pintura. Excelente na cópia de outros, criou por si própria raras e maravilhosas pinturas*. Sobreviveram cerca de cinquenta trabalhos e podem ser vistos em Bergamo, Budapeste, Madrid, Florença. Van Dyck, que a visitava assiduamente, retratou-a por várias vezes.

No que seria o seu centésimo aniversário, o seu marido, deixa no seu túmulo a inscrição,

“A Sophonisba, minha mulher, recordada entre as ilustres mulheres do mundo, proeminente em retratar as imagens do homem [...] Orazio Lomellino, lamentando a perda do seu grande amor, em 1632, dedicando este pequeno tributo a uma tão grande mulher” cf. VASARI, Giorgio. **Lives of the Artists**. Florence, 1568

Vasari (1511-1574) é um pintor e arquitecto italiano conhecido pelas suas biografias de artistas italianos. Este seu livro contém um retrato de Properzia de Rossi (1490-1530), com a legenda *Properzia de Rossi scul[trice] bolognese*, remetendo para a sua actividade de escultora. É precedido de um capítulo dedicado às mulheres artistas. Sendo que, à data, Properzia era a única falecida, esta surge à cabeça do capítulo, como que protegendo o anonimato das ainda vivas.

¹⁵⁷ Sofonisba Anguissola. *Lucia, Minerva and Europa Anguissola jogando xadrez*, 1555. Museum Navrodwe, Poznan, Polónia

Enquanto em Itália, Países Baixos e Alemanha, países que denotavam avançado desenvolvimento artístico, os primeiros auto-retratos femininos datam de meados de quinhentos, e na Flandres estes surjam ainda algo mais cedo - com *Catarina van Hemessen* -, em França há que esperar pelo último quartel de seiscentos para que *Sophie Chéron* realize o primeiro exemplar francês. Porém, só em meados do século XVIII, as francesas o farão mais assiduamente, destacando-se as participações inequívocas de *Adélaïde Labille-Guiard* e *Elisabeth Vigée-Lebrun*, que expuseram no *Salon de la Correspondance*¹⁵⁸ de 1782, os seus auto-retratos, exibindo uma paleta em mãos enquanto atributo da sua actividade. Embora estes hajam sido tidos como uma provocação - uma afronta pelo assumir público da profissão de pintoras -, ambas continuaram a expor no *Salon du Louvre*¹⁵⁹ e abraçaram a fama.

Outras se seguem e, entre 1770 e 1804, mais de sessenta auto-retratos ou retratos de mulheres representadas aquando do exercício da pintura serão expostos nos diferentes *salons*. tudo parecendo indicar que o *Siècle des Lumières* terá despertado a consciência feminina para a sua identidade. Impondo-se entre os melhores representantes masculinos no género em questão, poderemos falar de uma idade de ouro da pintura feminina em França¹⁶⁰.

161



Elisabeth Sophie Chéron (1648-1711) é a primeira artista francesa a realizar um auto-retrato feminino. Embora seja lembrada como pintora, era uma dotada música e poetisa, e fazia traduções em hebreu, grego e latim, línguas em que era fluente. Pelo seu talento literário tornou-se membro da *Accademia dei Ricovrati*, de Pádua, sendo aí reconhecida como *Erato*¹⁶².

Aprendeu com o seu pai o retrato miniatura e com vinte e dois anos ingressa na *Académie Royale de Peinture et Sculpture* (órgão pertencente à Académie des Beaux-Arts). É a quarta

mulher a pertencer a esta academia, expondo regularmente no *Salon de Paris*¹⁶³, precedida de Catherine Girardon e Madeleine e Geneviève Boulogne.

¹⁵⁸ O *Salon de la Correspondance* foi criado em 1779, por Pahin de la Blancherie, na Rue de Tournon, e depois Rue Saint-André des Arts, idem

¹⁵⁹ Organizado pelo poder monárquico, o *Salon du Louvre*, bi-anual, é reservado aos membros da *Académie Royale* até 1791, alargado depois a todos os artistas.

¹⁶⁰ Cf. BONNET, Marie-Jo. *Femmes Peintres à Leur Travail: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII^e et XIX^e siècles)*, p. 142 in http://www.cairn.info/resume_p.php?ID_ARTICLE=RHMC_493_0140.

Marie-Jo Bonnet refere o catálogo de Ann SUTHERLAND HARRIS et Linda NOCHLIN, *Femmes Peintres, 1550-1950*. Paris. Éditions des Femmes, 1981, onde, entre as vinte e cinco artistas francesas citadas, dezoito nasceram no século XVIII, sendo que quinze entre 1744 e 1548, representando as francesas 70% das mulheres artistas exercendo actividade profissional na Europa.

¹⁶¹ Elisabeth Sophie Chéron. *Auto-retrato*, 1672

¹⁶² Musa grega da poesia lírica, erótica e amorosa. A Renascença representa-a com uma coroa de rosas ou mirtilos, ostentando uma lira ou cítara, instrumento por ela ou Apolo inventado. Ver [das Musas](#)

¹⁶³ *Salon de Paris* era o nome dado à exibição oficial de arte promovida pela *Académie des Beaux-Arts* em Paris. Iniciado em 1725, no Palais du Louvre, foi entre 1748 e 1890 o maior acontecimento mundial no campo das artes, que não apenas influenciava a cultura francesa, como era essencial a qualquer artista que pretendesse inscrever o seu nome nas artes. Com a revolução francesa, o *salon* abre-se a artistas estrangeiros.

da pintura floral, a natureza-morta

Here's flowers for you;
Hot lavender, mints, savoury, marjoram;
The marigold, that goes to bed wi' the sun
And with him rises weeping: these are flowers
Of middle summer, and I think they are given
To men of middle age.

William Shakespeare. *The Winter's Tale* (4.4.122-7)



O género floral, trecho da natureza-morta, é uma prática originária do século XVI, havendo ganho adeptos em toda a Europa, nesse século e no seguinte - Idade de Ouro destas narrativas. Admiração e gosto que não esmoreceram, sendo, ainda hoje um estilo apreciado. Não é em si um género desprovido de mensagem ou filosofia, porquanto não reproduz, simplesmente, o que o olhar alcança, já que as flores eram usadas metaforicamente¹⁶⁴.

As flores são guardiãs de um significado oculto - simbolizando moralidade ou imoralidade, alegorias da vaidade ou dos ciclos de vida -, uma atribuição de significado que ascende à Antiguidade - quando os romanos homenageavam os seus heróis com coroas de louros -, e à mitologia que frequentemente menciona as flores¹⁶⁵. Também os poetas, muitos, ao longo dos tempos, exaltaram as suas virtudes¹⁶⁶.

¹⁶⁴ A francesa Madame de la Tour é autora do livro "*Langage des Fleurs*", que apresenta um código floral prontamente seguido por toda a Europa, escolhendo-se a flor a oferecer de acordo com o seu significado simbólico.

¹⁶⁵ O cultivo do *cravo* remonta a dois mil anos, sendo reverenciado pelos atenienses, que lhe chamavam "dianthos" ou flor de Júpiter, e que com ele faziam coroas e grinaldas. Por vezes adicionava-se ao vinho e cerveja para lhes dar sabor.

A *rosa*, a flor do amor foi criada por **Clóris**, uma deusa grega das flores, a partir do corpo sem vida de uma ninfa. A ela, **Afrodite** (deusa do amor) deu a beleza, **Dionísio** (deus do vinho) ofereceu néctar para um perfume doce, e as três graças deram encanto, esplendor e alegria. **Zéfiro**, o vento oeste, afastou as nuvens com o seu sopro para que **Apolo** (o deus-sol) brilhasse e a rosa florescesse.

Íris, mensageira dos deuses gregos, aparecia aos mortais sob a forma de arco-íris. Era Iris voando ligeira, tão ligeira quanto esta flor é efémera, enquanto levava as suas mensagens pelo céu. Os reis de França usaram-na como emblema real.

¹⁶⁶ **Shakespeare**, muito versado no tema, um dos poetas que mais frequentemente colocava as flores nas falas das suas personagens e poemas. Acreditava-se que o *amor-perfeito* fosse uma poção do amor, e, devido a ele, Titânia se apaixonou por um asno na peça *Sonho de Uma Noite de Verão*. Em francês e inglês, *pensée* e *pansy* (de pensamento), o *amor-perfeito* teve vários nomes, mas o mais conhecido é este relacionado com a crença de que asseguraria o amor do eleito. Também **Alexandre Dumas** delas se serviu - a sua heroína de "A Dama das Camélias" usa camélias brancas e vermelhas para expressar os sentimentos pelos seus pretendentes. A *camélia*, oriunda da Índia, China e Japão, é frequentemente retratada na arte oriental.



167

I know a bank where the wild thyme blows,
Where oxlips and the nodding violet grows,
Quite over-canopied with luscious woodbine,
With sweet musk-roses and with eglantine:
There sleeps Titania sometime of the night,
Lull'd in these flowers with dances and delight.

Shakespeare. *A Midsummer Night's Dream* (2.1.255-60)



168

¹⁶⁷ Giuseppe Arcimboldo. 1 - *Primavera*, 1573; *Flora*, 1591

¹⁶⁸ *Imagens*, 1 - Salvador Dali. *Rosa meditativa*, 1958; 2 - René Magritte. *O túmulo dos lutadores*, 1961

Segundo os estereótipos de várias eras - e que o século XIX tão bem aplicou -, os homens são verdadeiros artistas, possuem génio, as mulheres têm apenas gosto. Os homens ocupam-se em trabalhos imaginativos, sérios; as mulheres dedicam-se a trabalhos de menores dimensões, delicados. Porém, o crítico francês Léon Legrange, pretende que o homem, porque génio, não deve rezear o gosto e arte femininos¹⁶⁹, e na verdade, os homens retrataram ou puseram as flores na escrita como mote, sem que tal lhes fosse criticado, e ainda que seja o género preferencialmente associado às mulheres, o que se esperava praticassem, e, fundamentalmente, praticassem como passatempo. Pintaram-nas Henri Fantin-Latour, Salvador Dalí, René Magritte, e Giuseppe Arcimboldo fez com elas incríveis composições.

No feminino, associam-se ao despertar do tema floral, *Fede Galizia*, *Clara Peters* e *Louise Moillon*¹⁷⁰, sendo um dos nomes mais destacados **Catherine Duchemin** (1630-1698) filha e mulher de escultores. Recebe no atelier do pai os primeiros ensinamentos, tendo a proximidade com a arte levado a que conhecesse *François Girardon*, com quem casa em 1657. Pintora floral, é admitida, em 1663, na Académie Royale, primeira mulher em França a ter este privilégio, pelo que devia ser genial. Embora reconhecida pelo rei e seus pares, não há posteriores referências ao seu trabalho. Porventura, terá sido a numerosa família - teve mais de dez filhos -, bem como o cargo de reitor que Girardon veio a ocupar na Académie, que exigiram a Catherine o abandono da actividade. Contudo, não deixa de ser mencionada quer nos dicionários de pintura do século XVIII bem como em obras referentes a mulheres célebres. Quanto à sua obra, restam dois retratos, um em que se apresenta enquanto pintora, tudo o mais desapareceu aquando da Revolução Francesa.

171



Fede Galizia (1578-1630) nasce em Milão, ganha fama como retratista e pintora de temas religiosos, mas são as suas naturezas-mortas um dos aspectos mais interessantes da sua obra. Pioneira do género em Itália, poucos dos seus trabalhos estão assinados ou datados, mas logo se identificam, dadas as texturas e formas de frutos arredondados, cercados de plantas

aromáticas e flores. Quase uma constante, o efémero jasmim, remetendo para os cinco sentidos e a efemeridade da vida.

¹⁶⁹ "Male genius has nothing to fear from female taste. Let men of genius conceive of great architectural projects, monumental sculpture, and elevated forms of painting. In a word, let men busy themselves with all that has to do with great art. Let women occupy themselves with those types of art they have always preferred, such as pastels, portraits or miniatures. Or the painting of flowers, those prodigies of grace and freshness which alone can compete with the grace and freshness of women themselves." in *Du rang des femmes dans l'art*, Gazette des Beaux-Arts, 1860 cf. PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda. *The Essential feminine or how essential is femininity?* in **Old Mistresses: Women, Art and Ideology**. Pandora. London, 1987, p. 13

¹⁷⁰ Cf. PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda. *Crafty Woman and the hierarchy of the arts* in **Old Mistresses: Women, Art and Ideology**. Pandora. London, 1987, pp. 50-57

¹⁷¹ Fede Galizia. *Taça de cristal com frutos e flores de jasmim*, 1607



Clara Peters (1594-1657), flamenga, é outra das precursoras do género. Os primeiros trabalhos, em pequena escala, detalhadas imagens de frutos e bebidas, são de tal modo perfeitos que deixam antever o ensino de um mestre, provavelmente *Osias Beert*.

A variedade de objectos apresentada nas suas telas não é arbitrária, pois que Clara usava este tema como socialmente moralizador. As moedas remetem para as posses terrenas, o vinho e a comida para os prazeres mundanos, as flores para o efémero, sendo especialmente dotada para pintar objectos metálicos e seus reflexos. Nunca se terá juntado à Guilda de Antuérpia, embora aí nascesse e casasse.

Segundo alguns investigadores de arte, Clara terá visitado, várias vezes, os Países Baixos e as suas telas terão influenciado os artistas holandeses.¹⁷³

174

Louise Moillon (1610-1696) é a primeira francesa a interessar-se pelas contemplativas cenas domésticas, género que em França não alcança igual popularidade que na Holanda, porque menosprezado pela Académie Française. A sua família tinha tradição artística, já o avô materno era ourives, o pai e padraсто pintores e comerciantes de arte e, aos dez anos, Louise já revelava o seu talento.

Decrescendo a sua produção artística nas décadas de quarenta a setenta, presume-se que pelas responsabilidades do seu casamento, que ocorrera em 1640. Louise atraiu, porém, patronos importantes, entre os quais o ministro das finanças de Luis XIII, sendo líder de um grupo a este género dedicado, sediado em Saint-Germain-des-Près. Denotando treino na composição, cor e luz, é a grande pintora de naturezas mortas do século XVII francês e a primeira a pintar figuras humanas juntamente com elementos da natureza.



Outros nomes a estes se juntam, como **Giovanna Garzoni** (1600-1670), onde conflui a paradoxal convivência do conformismo com inconformismo. Convencional nos temas, naturezas mortas e retratos miniatura, foi-lhe permitido ser membro da associação religiosa ligada à *Accademia de San Luca* de Roma, embora não beneficiando da instrução da mesma, instituição à qual, por testamento, legou os seus bens, deixando instruções para que um

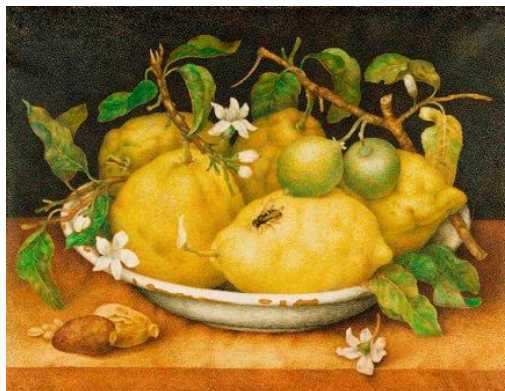
¹⁷² Clara Peters. *Natureza-morta com flores, cálice e frutos secos*, 1611

¹⁷³ Cf. HELLER, Nancy G.. **Women Artists, works from the National Museum of Women in the Arts**. Washington DC. NMWA & Rizzoli International Publications. New York. Rizzoli, 2000, nota 2, p. 224

¹⁷⁴ Louise Moillon. *A vendedeira de frutos e legumes*, 1630

monumento lhe fosse erguido na igreja da mesma. É a primeira mulher a ter o no túmulo¹⁷⁵ o seu retrato, o que, parecendo irrelevante, não deixa de ser denunciador, porquanto o conseguiu duzentos e cinquenta anos após os homens a tal terem direito.

Começou por pintar naturezas-mortas e os seus trabalhos tinham grande procura. Os seus quadros são estudos de flora e fauna do século XVII, que denotam do seu olhar científico. Produz um livro de caligrafia, ilustrando as letras com frutos, flores e insectos, tornando-se a ilustradora preferida entre a nobreza, nomeadamente os Medici. Como medium, ao óleo, preferiu a aguarela ou têmpera e velaturas, que permitiam uma maior semelhança com o mundo real. Antecedeu os estudos científicos e botânicos de Sibylla Merian.



176

177



a oportunidade de observar a flora e fauna exóticas, que reproduziu, com todo o rigor, em desenhos coloridos que, numa única imagem exibem o completo ciclo de vida de uma planta ou animal, onde coabitam o rigor científico e prazer estético. O livro ilustrado *Metamorphosis of the Insects of Surinam* dá-lhe reputação mundial.

Rachel Ruysch (1664-1750), é a mais famosa artista holandesa dos séculos dezassete e dezoito¹⁷⁸. As suas composições são exuberância de cor e textura em dinâmicas composições, assimétricos arranjos sobre um arquitectural fundo negro, a modo dos pintores holandeses de setecentos. Aprendiz do muito conhecido pintor floral *Willem van Aelst*, seguiu, porém, um método muito seu, colocando as suas composições na sombra, imanando vida e movimento,

¹⁷⁵ O túmulo de Giovanna Garoni é da autoria do arquitecto Mattia de' Rossi e o retrato de Giuseppe Ghezzi, a notar ser este uma pintura oval, formato usado para o retrato masculino

¹⁷⁶ Giovanna Garzoni. *Natureza morta*, 1640

¹⁷⁷ Maria Sibylla Merian. *Uma tulipa papagaio, aurículas e passas vermelhas com taça Magpie e crisálidas*, sd

¹⁷⁸ Cf. BERARDI, Marianne. "Rachel Ruysch" in GAZE, Delia. *Dictionary of Women Artists*. Chicago. Fitzroy Dearborn, 1997

porquanto rodeadas de insectos esvoaçantes. Catalogou flores, frutos, insectos e répteis, tornando-se conhecida pelas suas naturezas mortas, que reflectem os seus conhecimentos científicos, bem como o dual simbolismo dos objectos e alegoria deste género.

Rachel era filha de um pintor amador e professor de botânica, cirurgia e anatomia, que Maria Sibylla Merian visitava, certamente ter-se-ão conhecido, tudo indicando que terá sido por Maria



influenciada. Incentiva pelo pai, e deste aprendendo os conhecimentos científicos necessários, os seus trabalhos, de grande rigor científico, eram tanto apreciados por coleccionadores e amantes de arte, quanto por apaixonados pela natureza e estudiosos de botânica, pois que se tratava de um tempo em que o novo mundo se apresentava fascinante em termos de flora e fauna.



179

Casada com *Juraien van Pool*, pintor retratista com quem teve dez filhos, o que não obsteu a que vivesse o sucesso e reconhecimento do seu trabalho, juntamente com este, em 1701, torna-se membro da Guilda de pintores de Hague, porque, sendo mulher, não pudera ingressar na de Amesterdão. Produz, então, para diversos patronos, entre os quais Johann Wilhelm, coleccionador de arte, para quem criou inúmeros trabalhos. Mais tarde, é convidada, pelo príncipe Johann Wilhelm, para Dusseldorf, como pintora da corte. Conhecem-se-lhe mais de cem quadros assinados. Terá pintado até aos oitenta e quatro anos.



180

Em Portugal, Josefa d'Ayala e Cabrera, **Josefa d'Óbidos**¹⁸¹ (1630-1684) surpreende pela religiosidade, rendas, objectos inanimados, frutos e flores da sua arte, ao gosto feminino e inocente, ao sabor das estações do ano, ritmo sensual da natureza e revelação do divino, pois que os objectos pintados, profanos ou religiosos, são representações de Deus, bem como do espaço social limitado às muralhas de Óbidos.

¹⁷⁹ Rachel Ruysch. 1 - *Natureza-morta com bouquet de flores e ameixas*, c. 1680; 2 - *Natureza-morta com cobra*, c. 1685

¹⁸⁰ Constantin Netscher, *Rachel Ruysch in her studio*, sd Constantin Netscher retrata-a como deusa da Cultura. Ao fundo, Minerva, deusa da Arte, Cupido coroando Rachel e a figura presente da Fama.

¹⁸¹ MOURA, Carlos. *Sombra, luz e cromatismo: a pintura e o azulejo. As artes decorativas* in **História da Arte em Portugal**. Vol 8. Lisboa. Alfa, 1993, pp 121-147. As obras de Josefa d'Óbidos encontram-se dispersas, a saber, *Vida de Santa Teresa de Jesus*, 1672, Igreja Matriz de Cascais; *Sagrada Família*, 1674, Museu de Évora; *Naturezas Mortas com doces e barros*, 1676, Biblioteca Municipal de Santarém.



182

183



Filha do pintor Baltazar Gomes Figueira, Josefa nasce em Espanha, mas cedo a família regressa a Óbidos, terra de seu pai. Com catorze anos vivia no Convento de Sant'Ana, em Coimbra, enquanto o pai trabalhava no altar-mor da Igreja da Graça. Embora destinada à vida religiosa, não a seguiu, porém, a arte devocional faz, também, parte dos seus trabalhos, que realizou para conventos e igrejas. Grandemente influenciada pelo Barroco, os seus

interesses são diversificados, estampa, gravura, barro e desenho de tecidos. É na gravura que realiza os primeiros trabalhos, datados de 1646.

184

Atribuem-se-lhe influências várias¹⁸⁵, de Zurbarán, católico, onde vai buscar o tema do Cordeiro Pascal; da gravura holandesa protestante; do seu padrinho sevilhano *Francisco de Herrera, el Viejo*; e, ainda, as trevas de *Caravaggio* ou a luz de *la Tour*; os *bodegones* espanhóis de *Van der Hamen* ou *Sánchez Cotán* e as grinaldas de flores, com que envolve



¹⁸² Josefa d'Óbidos. *Natureza Morta*, c. 1679

¹⁸³ Josefa d'Óbidos. *O Casamento Místico de Santa Catarina*, 1647

¹⁸⁴ Josefa d'Óbidos. *Cordeiro Pascal*, 1660-70



185

Francisco de Zurbarán. *Agnus Dei*, c. 1636-40



Jan Brueghel the Elder e Peter Paul Rubens. *Madona com grinalda de flores*, c. 1620

Meninos Jesus, estas originais em trabalhos conjuntos de *Brueghel* e *Rubens*, divulgadas em Espanha nas primeiras décadas de seiscentos.

O verdadeiro mestre foi o seu pai, sofrendo, também, as influências das estampas ítalo-flamengas existentes na residência de Óbidos. Dado viver nesta localidade, lugar, na época, de tertúlias literárias e artísticas, que privilegiavam o debate e as ideias, mas não a corte, a sua pintura não pode ser considerada como entretenimento palaciano, nem tão-pouco mera distribuição ordenada de objectos, mas possuidora de um potencial simbólico, de que os jogos de palavras e conceitos do séc. XVII faziam parte. Misto de poesia e sensações gustativas, num disciplinado rigor, quentes tons e pinceladas de pétalas brancas sobre chão escuro, Josefa foi essencialmente ela mesma, intuitiva, curiosa e gentil, isenta de influências académicas. Pintora já muito disputada no seu tempo. Josefa é a liberdade de criar.

186

Anne Vallayer-Coster (1744-1818) pintora da corte de Maria Antonieta, com a patronagem da rainha e admirada pelos seus pares, é uma das quatro pintoras da Académie antes da Revolução, onde é admitida em 1770 com vinte e seis anos. Aluna de *Jean Siméon Chardin* e de *Claude-Joseph Vernet*, o grande pintor de paisagens, Anne pintou durante muitos anos para a corte, tanto naturezas-mortas quanto retratos. Os que fez da família real, sob encomenda de Luís XVI, infelizmente perderam-se. Teve, entre os membros da corte, clientes que eram importantes colecionadores.



Pintou mais de cento e vinte naturezas-mortas, todas enriquecidas de um brilho e colorido especiais. Atribui-se a origem deste talento à sua infância, quando vivia nas caves das oficinas de bordado Gobelin (alguns dos seus quadros serviram de temas destas tapeçarias), onde o pai trabalhava como aprendiz de ourives. *Still life with lobster*, um dos seus últimos trabalhos sintetiza, numa única tela, a temática e objectos que conduziram a sua carreira. Como muitos dos artistas associados à corte, a sua reputação sofre com a Revolução Francesa, embora com a chegada de Napoleão, sua mulher Josephine adquirisse dois trabalhos seus (1804).

187



Claude Raguet Hirst (1855-1942), de seu nome Claudine, adoptou um pseudónimo masculino de modo a fugir aos preconceitos quanto às mulheres artistas. Nasce em Cincinnati cedo se mudando para Nova Iorque, onde se especializa em pintura floral,

¹⁸⁶ Anne Vallayer-Coster. *Natureza-morta com lagosta*, 1817

¹⁸⁷ Claude Raguet Hirst. *A mesa de um cavalheiro*, 1890

especialmente rosas, exibindo na National Academy of Design entre 1882-86. Após 1890 todo o seu trabalho evolui, passando a pintar tabaco e cachimbos – cuja estética admira –, baralhos de cartas e restantes ícones tradicionalmente masculinos. Porque este tema vende bem e depressa – e a crítica o aclama –, decide explorá-lo, fazendo das suas telas um peculiar testemunho do universo masculino de então.

vanitas, uma iconografia particular

188

Em **Maria van Oosterwijk** (1630-1693) encontra-se o exemplo perfeito do género *Vanitas*. O seu trabalho despertou a atenção dos soberanos franceses, ingleses e saxónicos. Embora financeiramente bem sucedida, não conseguiu que lhe fosse permitida a entrada em nenhuma guilda.

Nasceu em Delft e estudou com *Willem van Aelst* – cujo estúdio ficava nas traseiras do de seu pai –, e com *Jan Davidsz de Heem*.



Trabalha também em Amesterdão, onde ensina a sua criada pessoal, **Geertje Pieters** (1665-1735)¹⁸⁹, que pinta igualmente temas florais. Ambas fazem parte do grupo de Delft, a que se junta¹⁹⁰ **Cornélia de Rijck** (1656-c.1710/27), filha do pintor *Willem de Rijck*, que trabalhou em Antuérpia e Londres e **Maria van Pruysen** (1628-?) cunhada do pintor *Carel Fabritius*, e filha do escultor de marfim *Lambert van Pruysen*, de Haarlem. Esta terá produzido cerca de trinta trabalhos, incluindo três retratos. Em 1653, é dada com insane e reside no hospício de St. Joris Gasthuis. No grupo, *Maria van Oosterwyck* destaca-se enquanto profissional.

As *Vanitas*¹⁹¹, ou vaidades, estilo particular dentro das naturezas mortas, são composições artísticas que, de modo simbólico, traduzem a angústia da relação não resolvida com a morte. Os precursores, os *memento mori*, representações solitárias da caveira humana, datam ainda do século XV, são flamengos e pintavam-se no verso dos trípticos.

¹⁸⁸ Maria van Oosterwijk. *Vanitas*, 1668

¹⁸⁹ Cf. HOUBRAKEN, Arnold. **De groote Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen**, 3 vols, Amsterdam 1718-1721, facsimile printed in 1943, II, 169-170 and 214-215. in <http://www.xs4all.nl/~kalden/dart/d-a-oosterw.htm> No Fitzwilliam Museum, Cambridge existe um quadro seu.

¹⁹⁰ Cf. catálogo de mulheres artistas *Elck zijn waeron*, Antuérpia, 1999

¹⁹¹ O tema "vaidades" é, por excelência, o de Eclesiastes, o texto bíblico que mais claramente acentua o vazio das coisas humanas. Nele se afirma: "Assim como saiu nu do ventre da sua mãe, do mesmo modo sairá desta vida, sem levar consigo nada do que adquiriu" (Ecc. 5:15), ou "onde estão agora as brilhante insígnias do consulado? Onde estão os aplausos, os coros, os banquetes, os festins? Todas estas coisas passaram, foram noite e sonho". (Ecc. 10:17), "todas as coisas têm o seu tempo" (Ecc. 3:1), CALHEIROS, Luís. **Vanitas vanitatum et omnia vanitas**, 1999

Expressivas e emblemáticas, de efeito visual forte, porventura macabro, entre o filosófico e o sarcástico, apelam à reflexão. Caracterizam-se pelo contraste entre os objectos, vocabulário simbólico que as distingue, dizendo da transição das coisas terrenas e veiculando uma moralidade face aos mundanos prazeres efémeros e ostentação vaidosa do Homem, bem como o seu apego ao material, discurso estóico e puritano resultante das ideologias e religiosidade do século XVI.

Os objectos mais frequentes do seu repertório remetem para as Ciências, as Letras e as Artes, outros aludem aos cinco sentidos ou adornos femininos, outros ainda evocam os passatempos frívolos e a luxúria. E há sinais de ostentação e poder, e glória e fortuna, bem como os evocadores do tempo, o *relógio*, a *ampulheta*, inequívocos, as flores e os frutos, símbolos imediatos de efemeridade. Objectos de ostentação, de erudição e estudo, em contraste com a *caveira*, elemento escatológico glosando o efémero da vida, mais raramente as tíbias ou mesmo o esqueleto completo.

Embora pouco abordado pelas mulheres, foram tema em moda a partir dos finais do século XVI, muito apreciado nos Países-Baixos - Escola de Leyden -, estendendo-se por todo o XVII, período áureo da natureza-morta enquanto género por excelência, e ainda glosado no início do século XVIII, com divulgação em toda a Europa e, curiosamente, coabitando com os diversos e sucessivos estilos na pintura, quiçá tal se justificando porque dizem de uma verdade universal e intemporal. Têm como objectivo moral apelar à reflexão e ponderação para que, face à finitude, o Homem se desapegue dos vícios epicuristas e levandades, controle as suas pulsões e ilusões, tendo por base as desigualdades na distribuição da riqueza.

Paula Rego sobre elas se debruçou, vindo a pintar um tríptico, em 2006, encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian, para comemorar os cinquenta anos da instituição.



192

¹⁹² Paula Rego. *Vanitas*, 2006

INFERÊNCIAS

A pintura é poesia muda criando imagens de grandes eventos, lendas ou história, através de representações visuais mais do que com palavras.

Horácio, in *Arte da Poesia*

Da Antiguidade, chegam relatos escritos referindo algumas mulheres pintoras - Aristarete, Eirene, Kalypso e Thamyris, gregas; Iaia de Cyzicus, romana -, mas não exemplares das suas obras. Da Idade Média, sobreviveram algumas iluminuras e tapeçarias, atestando estas últimas do desenho feito por mulheres. Os trabalhos de escrita e pintura, característicos da artista medieval, são um louvor a Deus, mas há que ter presente que serviam também como objecto de contemplação pessoal, muito revelador sobre a vida destas mulheres, nomeadamente o isolamento e interioridade, valores da mulher em clausura, embora a Igreja considerasse serem as imagens úteis inspiradoras da palavra cristã.

Estas criações artísticas dizem da disparidade entre a renúncia que evocavam e a recompensa divina que procuravam, e demonstram que as religiosas mantinham presentes as vidas aristocráticas em que haviam nascido, bem como a importância que as artes visuais tinham na espiritualidade da mulher medieval. Por outro lado, porque representavam as religiosas em grupo, permitem estudar hábitos e rituais do convento. Embora sendo a Igreja, instituição superior, órgão de gestão masculina, estas mulheres - enquanto senhoras do seu espaço conventual - aí exerciam toda a autoridade gozando de poder de decisão económica. Enquanto nos mosteiros masculinos a leitura de textos parecia ser a norma, no caso feminino, os trabalhos de reflexão levariam a atingir certos fins religiosos, segundo estádios de contemplação e meditação, e os trabalhos produzidos - textos e gravuras - reflectiam as suas visões e/ ou êxtases.

A participação das mulheres nas variadas manifestações artísticas medievais relaciona-se com factores históricos, como o desenvolvimento religioso e os centros de arte seculares que produziam arte e veiculavam teorias, muitos diferentes das que se seguiriam na Renascença.

Eram raras as mulheres assumidamente pintoras nos séculos XVI e XVII. Excluídas das aulas que as guildas e academias ministravam, viam-se impedidas de acompanhar as novas evoluções e técnicas. A perspectiva, por exemplo, descoberta renascentista, exigia conhecimentos matemáticos, parte de instrução à qual as mulheres não tinham acesso.

Impedidas de terem o seu próprio estúdio, de receberem aulas e de as darem, apenas nos conventos as mulheres continuavam a poder trabalhar em grupo, tendo os seus mestres, porém, a política de completa clausura de 1570 veio a pôr fim a esta aprendizagem, impedindo o ensinamento por peritos externos. A maioria das mulheres artistas dos séculos XVI e XVII provinha de famílias de pintores, onde não existiam filhos homens, ou porque os materiais abundavam e elas com estes conviviam, e ainda porque o ensino gratuito e disponível assim

lhes permitiu o acesso a uma carreira. Nestes dois séculos, é notória a vantagem das artistas do Norte da Europa - Flandres, Holanda, Alemanha, França e Inglaterra - sobre as do Sul. Enquanto o renascimento italiano encontra no Humanismo o motivo da mudança e o crescimento se faz inspirado nos modelos clássicos, a Europa do Norte, em reforma religiosa, procura uma relação mais pessoal e íntima com Deus.

A sul, os patronos são soberanos e políticos - que solicitavam figuras heróicas idealizadas, onde predominava o nu -, e a Igreja, fortemente implantada - que, embora sendo um grande cliente, solicitava temas de devoção. Os clientes a Norte, parte de uma classe média em ascensão, mostravam-se abertos a cenas do quotidiano e suas realidades, assim, emergindo a natureza-morta, a paisagem e cenas da vida familiar, ao gosto pessoal e não a serviço de qualquer instituição, religiosa ou de outro cariz, embora não sobrevivessem exemplares de mulheres paisagistas que o seu trabalho ateste. Estes gostos reflectiam-se na escala dos trabalhos requeridos, solicitando o Sul os frescos e óleos em grande escala e o Norte reclamando pinturas de menor escala para decoração doméstica.

Tendo os homens mais livre acesso, e a liberdade de viajar, e sabendo-se quanto os centros artísticos eram importantes, mais diversos eram os temas das suas telas ou livros, e, porque pertencendo as mulheres a um universo mais restrito, tanto mais os seus temas se cingiam. Tanto mais que o pintor de História, dos considerados temas maiores, havia que ter conexões com o poder e veicular a ideologia deste, pois tinha como dever perpetuar a memória nacional. Pretendendo-se que as mulheres se ausentassem deste género, considerando que os temas políticos e do pensamento lhes deviam ser desconhecidos. Representarem estes temas significava serem opiniosas. Opinar arriscava a reflexão.

A mulher artista debatia-se entre a modéstia feminina - que devia fazer parte da decência -, e a necessidade da fama para se afirmar. Deviam abordar temas restritos, e esperava-se que praticassem em áreas que simbolizassem a sua fragilidade, dependência e decoro, denotassem coerência com a sua suposta incapacidade intelectual, e, ainda que pintassem, jamais ousassem esculpir.

Muitas foram marginalizadas e, quando os seus trabalhos possuíam valor, acabavam, na sua maioria, sendo atribuídos aos pais, maridos ou irmãos, porventura ainda aos seus mestres, ou, quando por elas assinados, eram tidos como obras pontuais e não representativos de uma carreira. Porém, muitos homens surgem, também, como adjuvantes desta produção feminina, alguns deles os próprios maridos. Uns enquanto patronos, outros como mestres, ensinando-as e encorajando-as.

O Século das Luzes, da vida dos salões e clubes, dos movimentos académicos, contesta a hierarquia social, sexual e os privilégios de nascimento, desabrochar em que as mulheres participam activamente, obrigando a sociedade a repensar o seu papel social e laboral, o seu talento. A linguagem a dizer o fingimento. O espelho que não devolve a imagem, mas a ilusão. A vida em metáfora, baile de Máscaras. A época de setecentos apresenta-se como um período

de contradições, pois também nele se publicam importantes manifestos feministas, desempenhando a mulher relevantes papéis em diferentes domínios da vida pública, nomeadamente em França, onde foi indispensável aquando da Revolução Francesa. Sendo uma revolução a favor da igualdade, vem criar maiores desigualdades entre mulheres e homens, aceitando a mulher artista como pessoa pública e como mulher, mas segundo as normas femininas e não artísticas, critérios diferentes dos aplicados aos homens.

Na pintura, o estilo rococó, ao modo feminino, privilegia a graciosidade e o ornato, porém, a maior parte dos artistas eram homens, continuando as escolas e academias - que neste tempo existiam já em quase todas as principais cidades europeias - a excluir significativamente a mulher. Se, até então, apenas as mulheres de classe social elevada tinham acesso à educação - embora sendo considerados inapropriados estudos como a ciência e a matemática -, a reabertura da *Academie Royale*, abolida em 1790, exclui-as definitivamente - bem como da maioria das instituições de arte criadas, assim como do superior *Institut des Arts*.

Comparativamente com as pinturas das suas congéneres anteriores, as obras simplificadas da maioria das mulheres do séc. XVIII mostram que elas sofriam uma opressiva cultura patriarcal, que ultrapassavam recorrendo a caminhos imaginativos.

A Europa de oitocentos assiste ao crescendo do número de mulheres artistas, contudo, a atmosfera é, num mesmo tempo, libertadora e limitativa, pois a restrição ao acesso das mulheres a uma educação nas artes académicas é discriminação que persistirá, sob a alegação de que estas não poderiam assistir a aulas onde a anatomia humana era estudada a partir do modelo nu vivo. A ideologia burguesa do século XIX insiste na casa como o lugar da mulher e o mundo doméstico o seu universo. Se este julgamento mais impeliu as mulheres a uma consciente necessidade de mudança, várias outras, ainda que artistas, subscreveram - se não na totalidade, pelo menos em parte - esta filosofia.

Excluídas da maior parte das instituições educativas, elas fundaram as suas próprias escolas e instituições. Começam, assim, a ser dados os primeiros passos, mas a segregação institucional só se resolverá com a contestação e rejeição contra as regras e hierarquias académicas, levadas a cabo pelos artistas *avant-garde*. Os diários, cartas ou mesmo memórias de mulheres de renome mostram quanto era moderno o seu estar e pensar.

Para o final do século, algumas pintoras vão-se dedicando ao género paisagem, começando a denotar os primeiros indícios impressionistas. Embora a sua arte se inserisse já na modernidade, estas mulheres experienciavam, ainda, a contradição entre a artista, liberta e liberal, e a mulher, sujeita às rígidas regras sociais impostas pela burguesia, ainda normativa e intransigente, cuja ideologia não favorecia a auto-estima artística feminina, pois que lhes permitia que fossem aquarelistas por prazer e não por opção de vida. Ainda que os temas tratados, tanto pelas mulheres quanto pelos homens, não demonstrem grandes alterações - pois que as imagens continuam a retratar o estereótipo da mulher *ideal*, esposa, dona de casa e mãe extremosa - tal acontecendo também na escultura, onde o número de mulheres é significativo - eis que a mudança será então brutal, pois que, num mesmo tempo, às mulheres

passa a ser permitido o acesso às academias, ao estudo do modelo nu e às novas práticas ditas subversivas. De académica, a arte torna-se vanguardista.

As galerias expõem cada vez mais os seus trabalhos e o número de colecionadores interessado no trabalho feminino aumenta, e as mulheres surgem, no tardio século XIX, escrevendo sobre arte, enquanto jornalistas ou críticas. Opiniões. Obstaculizadas? Digamos antes, determinadas.

Relativamente às artistas americanas de oitocentos, estas não foram apenas pintoras, mas escreveram sobre arte e a arte leccionaram. Até 1800 poucas obras sobreviveram dos trabalhos de mulheres - o que se viria a modificar no século XIX - sendo outros os temas e diversificando-se os materiais. Na verdade, estas estavam em desvantagem face às europeias, dado os Estados Unidos serem uma nação jovem, criando as suas infra-estruturas culturais, havendo poucas escolas de arte, museus ou publicações assim como poucos patronos. Todas as instituições eram pioneiras.

De modo a garantirem os seus créditos artísticos, as que para tal tinham posses, estudavam em Roma ou, no final de oitocentos, em Paris, embora viajar fosse uma dificuldade para as mulheres. Escolhiam as academias *Julien* e *Colarossi* onde tinham os mesmos mestres que os homens, embora pagassem mais do que os colegas por menos regalias, e ainda que as obrigações domésticas continuassem a ter a primazia e viajarem sozinhas fosse problemático, algumas optando pelo celibato.

As academias de maior prestígio excluíam - ou em muito limitaram - o acesso feminino. Até 1897, em França, a única escola estatal de arte para mulheres era a *Ecole Nationale pour les Jeunes Filles*, cujo currículo insistia nas artes decorativas. Era nas academias livres, e privadas, que as mulheres se instruíam - Julien, fundada em 1868, e Colarossi, cerca de 1900. Porém, antes das oportunidades surgidas com estas Academias, já as mulheres negociavam o seu estatuto de artista profissional, muitas sendo membros de associações como a *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, fundada em 1881.

No que ao século XX refere, os maiores contributos para a arte já não vêm da clássica Itália, de França ou de Inglaterra, mas da Alemanha, Suíça e Rússia, ainda que Paris se mantenha a célula, lugar de peregrinação. A revista de arte *The Studio*, inglesa, referia, em 1903, que muitas mulheres estudantes de arte rumavam a Paris em número cada vez maior. Paris, era a cidade, centro fulcral das práticas *avant-garde*, o lugar mais atraente para europeus e americanos que a arte operavam. A boémia e a liberdade sexual - de que as mulheres não estavam afastadas - passam a fazer parte da Paris antes da Grande Guerra, todavia, uma liberdade que não mudou a circunstância feminina em termos da arte, nem ajudou a rasgar convenções. Embora a opção pelo celibato não seja uma particularidade apenas deste século, é cada vez maior o número de mulheres que prescindem do casamento e maternidade em favor da carreira.

O modernismo trouxe o debate acerca da relação entre a arte e a cultura, os conceitos estéticos e os seus contextos ideológicos e sociais, numa necessidade de reavaliar a linguagem da arte, porém, conquanto muita da arte dita *modernista* seja tida como radical - no sentido de que rejeita as convenções académicas e os cânones do século XIX - muitos teóricos feministas afirmam que, apesar do radicalismo técnico, não só a nível temático muitas dessas manifestações de vanguarda perpetuam os valores masculinos do sistema patriarcal, como, na verdade, os grupos do modernismo europeu, pós-modernistas, fauvistas e cubistas, eram quase exclusivamente masculinos.

A abstracção veio para *não dar nome*. O inacabado, parte do conceito de arte moderna, dando livre arbítrio ao público. A estética e a forma numa ausência de regras a régua e esquadro, quebra da costumada figuração. E a cor. Segundo o ponto de vista técnico, os processos de pintura do séc. XIX, e parte do XX, parecem poder ser observados, também, segundo o *género*. Deste modo, relaciona-se o desenho à prática masculina, enquanto o colorido é percebido como prática feminina, associando-se os trabalhos mais libertos de Van Gogh e Gauguin, pelo seu colorido e técnica, a uma criatividade inovadora.

Relativamente ao nu feminino, os artistas homens representavam-no em poses eróticas e passivas, objecto sexual do desejo masculino. As variações sobre o tema, em oitocentos, remetem para o voyeurismo tendo por objecto o corpo feminino, atente-se que o tema *odalisca*, associado ao harém oriental, mito da sexualidade da mulher do levante, remetendo para a desinibição, é recorrente tanto nos trabalhos tradicionais quanto nos mais inovadores. Contudo, no novo século, as mulheres surgem, por vezes, mais ousadas na nova representação do nu. As representações de feminilidade e sexualidade feminina realizadas pelas mulheres são, frequentemente, mais transgressoras ou inconventionais que muitas das produzidas pelos seus contemporâneos masculinos, procurando, em inesperadas iconografias, transformar a linguagem varonil no modo de olhar o corpo feminino. O corpo enquanto teatro do inconventional.

No que aos oníricos surrealistas respeita, a imagem feminina atravessa toda a produção surrealista, os lábios da icónica Mae West, trabalho de Dali, são disso exemplo. Ainda que Dali e Delvaux as retratassem, na senda do Eterno Feminino, a mulher esteve para os surrealistas - mais do que para quaisquer outros - no seu papel mais convencional, musa, imagem idealizada, desejada.

A ponte surrealista estreita-se entre a pintura, o design, a moda. A boneca, enquanto manequim, é recorrente nos trabalhos surrealistas, teia com a moda e adereços, de conotação feminina, a fazer uso da sua sensualidade e sexualidade, a serem admiradas e desejadas. Tal é representativo de quanto os criadores mostravam condescendência pela condição feminina, aceitando a mulher nos seus núcleos, mas não a vendo como uma igual. Porém, se é certo que a nova era traz a mulher consumista, não podemos ignorar que palmilhar as lojas era sair à rua, ausentar-se do espaço doméstico a que, até então, a mulher se vira confinada. Por detrás

do prazer consumista, vivenciavam um deleite mais secreto, a liberdade de percorrer as ruas, que apenas conheceriam em pleno após a I Grande Guerra.

Quanto às artistas surrealistas, as mais reconhecidas, quase todas tiveram uma relação sentimental com um dos elementos homens, essencialmente as que viveram/casaram com Max Ernest. *But... girls dream*. E sonharam, e transpuseram para as telas sonhos e alquímias. E a casa e o quarto. Este palco doméstico e afectivo que, à luz de séculos anteriores, era o espaço interior confinado às mulheres, apresenta-se, porém, com nova roupagem. Os quartos e casas das mulheres surrealistas não são tranquilos nem de conforto, mas antes perturbadores espaços das controvérsias do inconsciente. Espaços de liberdade subversiva. *Girls dream*.

Piero de la Francesca, Leonardo e Rafaello pretendiam que os retratos *respirassem*. Modigliani disse a Jeanne “*no dia em que conhecer a tua alma, pintarei os teus olhos*”. O rosto traduz o interior, que pretende escapar. Prende uma emoção, que pode não ser a interior, ainda que seja o seu reflexo. O rosto, onde se inscrevem as emoções, a sensibilidade, a pessoa, fascinando pela sua singularidade.

Toda a pintura pinta a intemporalidade, fixa um tempo. Sem que a personagem abandone a tela ou a sua época, o retrato tem a peculiaridade de levar o público a penetrar nesses espaços e viajar a esse tempo. Os rostos retratados nos sarcófagos egípcios helénicos e romanos - retratos de Fayoum, local onde foram encontrados no Egipto - seduzem porquanto são rostos que passaram ao mundo da morte, mas a esta sobreviveram chegando até hoje. A morte vencida pela arte. Impressionam pelo seu realismo, a expressão profunda, a familiaridade que ultrapassa o tempo que deles nos separa. E as vidas por esses rostos vividas tornam-se insondável enigma, pois que o retrato é magia e poder.

Já Plínio associava a origem da Pintura à origem do retrato¹⁹³. E, ideia comum, nas escolas de retórica gregas e no mundo bizantino, a pintura apresentava-se superior à escultura, porquanto esta não possui cor nem luz. Porém, o retrato desapareceu praticamente no Ocidente durante os séculos que precedem a chegada dos carolíngios - ausenta-se, na verdade, a prática da pintura e escultura clássicas, e com esta a clientela. O fanatismo cristão e a superstição, ambos viriam a destruíram mormente inúmeras esculturas, normalmente as cabeças.

Com a Renascença, regressa o respeito dos artistas pelos modelos da Antiguidade, vindo Leonardo da Vinci a estabelecer a norma do retrato moderno - olhar que fixe o pintor olhará sempre para os espectadores do porvir - e segue a fórmula dos mestres flamengos, procurando dar ao rosto uma atitude reveladora do pensamento da personagem, porta de entrada para o espírito.

¹⁹³ **História Natural** - *Naturalis Historia* -, 77 d.C., enciclopédia escrita por Plínio, o Velho, consiste, actualmente em trinta e sete livros, abordando a Matemática e as Ciências bem como a Arte – pintura e escultura.

No início do século XVII, o retrato de corte era essencialmente obra de mestres flamengos, que praticavam nas várias cortes europeias, na senda das técnicas de Tiziano. Em Inglaterra, no século XVIII, a moda do retrato generaliza-se, e tão grande é a procura, que os artistas quase trabalham segundo método industrial - chegando mesmo a distribuir tarefas, dedicando-se uns os panejamentos, outros ao preenchimento de fundos. Escolhiam-se as poses, agendavam-se as sessões. O retrato tornou-se o género mais importante. Várias rainhas foram representadas inúmeras vezes - Marie Antoniette centenas. Muitos noivos de casas reais foram *apresentados* através do retrato. Esta procura, tão acesa em alguns séculos, diz, também, de uma obsessão estético-metafísica de sobreviver à morte.

Relativamente ao retrato feminino, as mulheres pintadas por homens surgem como modelos de passividade e do doméstico, construções normativas do feminino. Vestem esvoaçantes e diáfanos vestidos, os atributos representam-se nos acessórios e são dotadas de olhares vagos e expressões divagantes. As convenções determinavam que os homens fossem representados revelando as suas aptidões, mas tal ausentava-se nas mulheres, que se representavam sem dados que dissessem do seu estatuto. Ou seja, os retratos de mulheres pretendem-se mostra da sua beleza, elegância e qualidades. Tida como musa, presumia-se que inspirasse mas não praticasse. Assim as vêem os homens, inclusive os pintores.

Mas eis que o auto-retrato feminino surge com uma outra determinação. Não apenas uma opção estilística, mas antes um grito de auto-afirmação, o assumir publicamente da sua arte, assim se inscrevendo na mudança. Materialização da palavra libertadora, o auto-retrato derruba o *cliché* da figura da mulher enquanto símbolo das artes ou destas inspiradora. Mostrando a pintora no exercício da sua profissão, diz da toma de consciência da mulher enquanto artista.

Os primeiros auto-retratos embora já a legitimem, fazem-no ainda muito a receio, remetendo para uma pintura de lazer, não enquanto profissão. Os quadros de Sophonisba, por exemplo, apontam para os atributos do feminino - leitura e piano - denotando alguma contenção em assumir a sua arte, todavia muitos outros denotam o inconformismo das suas autoras e a necessidade de se imporem enquanto artistas. À excepção de *Lavinia Fontana* - cujos auto-retratos dizem da confiança na atracção da sua beleza feminina -, de *Elisabeth Vigée-Lebrun* - que pintou trinta e sete auto-retratos, passando uma imagem sensual e depois maternal conforme as novas políticas - e de *Judith Leister* - que faz a apologia da sua felicidade enquanto da execução da pintura -, as demais artistas procuram ser solenes e arredam a beleza, para tal concorrendo o despojamento de adornos e jóias.

O auto-retrato promove uma mutação no campo simbólico, a mulher quer pintar, quer ver-se reconhecida como pintora, e quer ainda modificar a imagem que dela os artistas homens deram ao longo dos séculos. Não as movia a vaidade, mas a afirmação artística. Ao pretender deixar de ser objecto do olhar masculino, mas antes afirmar o seu olhar feminino sobre as

coisas e a humanidade, coloca em causa as representações simbólicas dos sexos e seus lugares na ordem do mundo, passo em frente num movimento de libertação.

Com as Grandes Guerras, muitas carreiras foram ceifadas, algumas viram-se impedidas de pintar e muitos trabalhos foram abandonados em fuga ou destruídos durante bombardeamentos. O modernismo trouxe à mulher uma *ficção* de liberdade, pois o discurso modernista era oficialmente masculino. Tal não impediu, porém, que a mulher moderna negociasse - a nível social, cultural e estético - o seu papel nessa vanguarda ainda que participando nas margens dos grupos liderantes.

SUPORTE VIDEO



Women in art. Philip Scott Johnson, 2007



Girl with a Pearl Earring. Realização de Peter Webber, 2003



Frida. Realização de Julie Tymor, 2002



Waltz of the Flowers, in *The Nutcracker*. Piotr Illich Tchaikovsky, 1891-2



A dantesca casa de bonecas de Paula Rego, entrevista ExpressoMultimédia, 5 de Maio de 2008

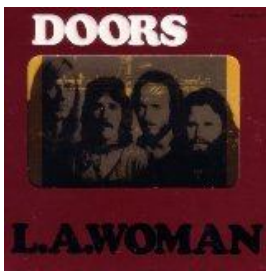
SUPORTE ÁUDIO



Emancipated Woman, Polka Mazur, Op. 282, Joseph Strauss



Woman, John Lennon



L.A. Woman. Doors



Non, je ne regrette rien. Edith Piaf



Look at me. John Lennon, 1970



Self Portrait. Bob Dylan, 1970



La vie en rose. Edith Piaf

da leitura e da escrita

**da leitura e da escrita - mulheres que lêem, mulheres que escrevem
escrita masculina e escrita feminina
da *auctoritas* e da *musa*, o caso português**



**Pode-se escrever sem ortografia
Pode-se escrever sem sintaxe
Pode-se escrever sem português
Pode-se escrever numa língua
sem se saber essa língua
Pode-se escrever sem saber escrever
Pode-se pegar na caneta sem haver escrita
Pode-se pegar na escrita sem haver caneta
Pode-se pegar na caneta sem haver caneta
Pode-se escrever sem caneta
Pode-se sem caneta escrever caneta
Pode-se sem escrever escrever plume
Pode-se escrever sem escrever
Pode-se escrever sem sabermos nada
Pode-se escrever nada sem sabermos
Pode-se escrever sabermos sem nada
Pode-se escrever nada
Pode-se escrever com nada
Pode-se escrever sem nada

Pode-se não escrever**

Pedro Oom, *Actuação Escrita*

¹ Zademack. *Interpretações*, 2001

Pode-se escrever sem *gênero*.

[We women] may as well read in our Closets, as Men in their Colleges.

Anna van Schurman (1607-1678)

For I am very ambitious, yet it is neither for beauty, wit, titles, wealth or power, but as they are steps to raise me to fame's tower, which is to live be remembrance in the after-ages.

Margaret Cavendish (1623-1673)

The chief obstacle to a woman's success is that she can never have a wife.
Just reflect what a wife does for an artist.

Anna Massey Lea Merritt (1844-1930)²

It is only when we can measure the way of life and the experiences of the ordinary woman that we can account for the success or failure of the extraordinary woman as a writer.

Virginia Wolf, 1929³

Mulheres! Nos tempos que correm, de vós as mais lidadas e as mais ouvidas, a uma tarefa vos devíeis dar: a de derrubar o preconceito de que há uma 'arte feminina', arte de mulheres, diferente da dos homens.

Irene Lisboa, 1939⁴

Raparigas e mulheres,
É preciso escrever!... É preciso despertar as raparigas para a tarefa de escrever, mostrar que sabem ser humanas sem ser piegas; que na sua cabeça há mais alguma coisa além de caracóis do cabeleireiro."

Maria Selma, 1940⁵

² Anna Merritt, pintora e escritora, ganhou notoriedade com o seu artigo "A letter to artists: Especially women artists" in Lippincott's Monthly Magazine 65, March 1900, p. 467 Cf. HELLER, Nancy G.. **Women Artists, works from the National Museum of Women in the Arts**. Washington DC. NMWA & Rizzoli International Publications. New York. Rizzoli, 2000, p. 226

³ Cf. WOLF, Virginia. *Women and Fiction*, ensaio, 1929 in *Women and Writing*. San Diego, Nova Yorque e Londres. Ed. Michèle Barrett. Harcourt Brace, 1979, p. 44

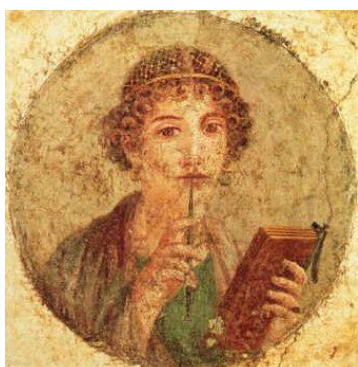
⁴ LISBOA, Irene. **Solidão: Notas de Punho de Uma Mulher**. in Obras de Irene Lisboa, vol II. Lisboa. Editorial Presença, 1992, p. 136

⁵ Cf. Maria Selma. *Raparigas e Mulheres, É preciso escrever!* In O Diabo, nº 280. Lisboa. 3 de Novembro 1940, p. 7

antiguidade, as Pensadoras

Antiguidade greco-latina, século quinto a.C., várias são as mulheres com um papel activo na vida cultural da bela Atenas⁶. Um tempo em que *sábio* e *mágico* eram noções que se confundiam. O germinar da filosofia, das primeiras distinções entre *sophia* e *philosophia* - *philia*, amar, *sophia*, a sabedoria.

Conhecem-se os nomes de **Aglaonice de Tesalia** - astrónoma e vidente, dotada do poder de prever eclipses -, **Melanipa** - sábia que se dedicava ao estudo da cosmologia de Anaxágoras, **Arete** - filha de Aristipo de Cirene, criador da escola cirenaica, **Hipárquia** - escreveu Cartas e Tragédias, na senda das ideias dos cínicos, fundamentalmente Diógenes, que se lhe refere em *Vida e Obra de Filósofos Ilustres*, elogiando a sua cultura e intelecto, comparando-a a Platão -, **Asiotea de Filos** - ensinava física na Academia de Platão, frequentada por outras mulheres, quando esta era dirigida pelo neto de Platão, Espeusipo -, **Maria, a judia, ou Miriam** - que os historiadores da Química consideram a fundadora da Alquimia. Seguidora do culto de Isis, viveu em Alexandria no séc. I d.C., contando-se entre os seus escritos, o livro de *Magia Prática*. As fontes referem, também, várias alunas da escola pitagórica - *Tímica, Filtite, Ocelo, Teano, Mia, Lastenia, Tirsenida, Babelica*, entre outras - havendo **Tímica** fundado a sua própria escola de pensamento⁷. *Circe, Medeia, Penélope, Antígona, e Ariadne* são as heroínas literárias.



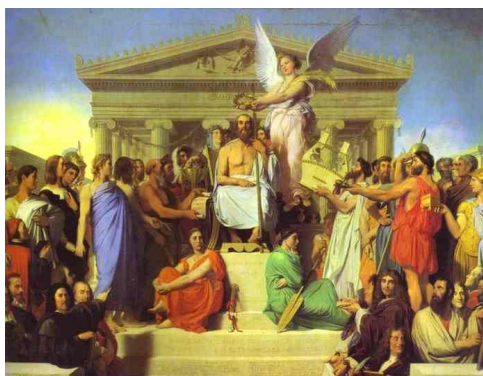
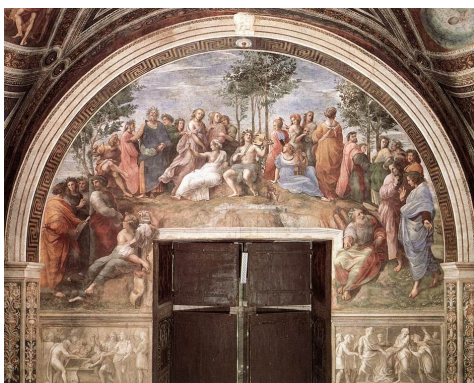
O nome mais poderoso conhecido da Antiguidade é **Safo** (c.630/612-c.580 a.C.), poeta e educadora nascida em Mitilene, na ilha de Lesbos, filha de uma família aristocrata, junto com o poeta Alceo, seu rival, representa a criação da poesia lírica grega, em contraposição à poesia épica de Homero, até então soberana, sendo a sua estética tão apreciada que os gregos a este a comparam. Conhecem-se nove livros do total da sua obra.

Safo era mentora de uma comunidade feminina (*thíasos*) de cunho religioso, pedagógico e cultural, onde as jovens solteiras se preparavam para o casamento e animavam as festas públicas com seus ritos de cantos e danças, numa convivência onde reinavam o

⁶ Em *Lisístrata* - ou a Greve do Sexo -, *Tesmoforiantes*, ambas de 411 a.C., e a *Assembleia de Mulheres*, 392 a.C., comédias de Aristófanes, dizem da actividade e papel das mulheres de Atenas. Em a *Assembleia de Mulheres*, as mulheres decidem tomar o poder porque os homens não estavam a governar bem, decretando algumas leis, a saber, - a riqueza a ser distribuída por todos os cidadãos, segundo o princípio de igualdade económica; - a família a ser abolida vigorando uma comunidade de mulheres e crianças; - as mulheres s terem supremacia sobre os homens. Exigências algo intrigantes porquanto Aristófanes era conservador e combatia as inovações políticas e culturais. Na verdade, Aristófanes era um comediante, mas a *Assembleia de Mulheres* parece-nos, para lá da ironia, pretender mostrar o que estava mal na sociedade de Atenas após a Guerra do Peloponeso. Parece-nos poder ser possível inferir de ideias revolucionárias que nesse tempo surgiram em Atenas que defenderiam a igualdade da mulher em relação ao homem, derrubando a rígida pirâmide familiar, porquanto a mulher na Grécia antiga tinha um papel político e social secundário. Cf. PENEDOS, Álvaro José dos. *Gregos, em busca a igualdade*. Revista da F.L.U.P., Série de Filosofia, n. 5 e 6, 1988-89

⁷ Cf. Wuensch, Ana Miriam. *Filósofas através da história* segundo Jamblico (251-325 a.C.). **A Vida de Pitágoras** página virtual in http://www.creamundos.net/primeros/Revista/Edicao01/Cuestiones/Cuest_Mulheres_Filo.htm

companheirismo (*hetaírai*) e a amizade (*phílai*), ciclo sempre renovado com o casamento, e respectiva saída de uma das donzelas, e entrada de novo elemento. Escreveu poesia erótica feita para ser musicada ao som da harpa, desenvolvendo um estilo muito próprio - exprime-se na primeira pessoa e descreve as suas vivências pessoais - distanciado dos temas clássicos do Olimpo, porquanto descreve os estados de alma resultantes da experiência humana amorosa. Da obra deixada pela poetisa Safo de Lesbos, reunida em nove volumes, sobraram duas odes incompletas e outros fragmentos⁸.



O amor, esse ser invencível, doce e sublime
que desata os membros, de novo me socorre.
ele agita meu espírito como a avalanche
sacode monte abaixo as encostas. Lutar
contra o amor é impossível, pois como uma
criança faz ao ver sua mãe, voo para ele.
minha alm está dividida: algo a detém aqui,
mas algo diz a ela para no amor viver...

Safo, *O Amor*

⁸ Dos cinco livros de **Corina de Tanagra**, a segunda poetisa relevante da Antiguidade, restam fragmentos incoerentes.

⁹ Rafael Sanzio inclui-a na sua representação de *Parnasso*, 1510-11, [imagem 1] no Vaticano [o *Templo de Apolo*, em Delfos, Monte Parnasso, lugar do *Oráculo de Delfos*, era tido como o lugar mítico onde a música se entrelaça com o mistério, a *casa da música*] ,e Jean Auguste Dominique Ingres inclui-a em *A Apoteose de Homero*, 1827 [imagem 2] - Imagens à direita, detalhes

A sua poética foi recolhida, em nove volumes, trezentos anos após a sua morte, e encontrava-se na Biblioteca de Alexandria. Apenas fragmentos sobreviveram, pois foram queimados pelos cristãos, segundo incitação do Papa Damásio I, em 380 d.C., e, os que sobraram, destruídos por ordem de Gregório VII, em 1073, porque tida como lésbica. Porém, alguns teóricos consideram que a poesia de Safo mostra apenas quanto a sociedade de Mitilene - cidade principal da ilha - era diferente das demais gregas, apontando, particularmente, para um papel diferenciado da mulher.

10

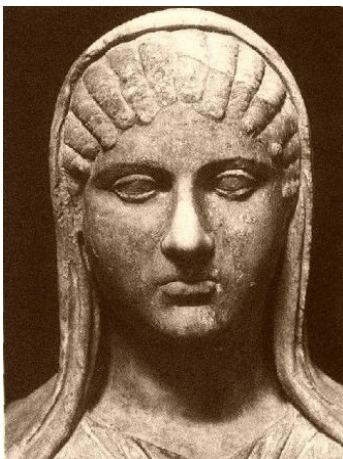


Safo torna-se musa, temática recorrente em diferentes criadores. Uns enaltecem o seu perfil didático - Sir Lawrence Alma-Tadema figura a sua escola para jovens casadouras, onde Safo ministrava o seu saber em Poesia, música e dança, imagem à esquerda -; outros representá-la-ão enquanto emblemático ícone de sensualidade - imagens abaixo.



11

¹⁰ Sir Lawrence Alma-Tadema. *Safo*, 1881



Aspásia de Mileto¹² (470-410 a.C.), nessa cidade vive até aos vinte e cinco anos, partindo depois para Atenas, onde, da arquitectura à educação, é grande a actividade cultural. Influente figura no meio filosófico e político desta cidade, em sua casa promovia reuniões literárias, participando, também, nos debates políticos, aí se integra no círculo de Péricles. Porquanto fora sua companheira era denominada de *hetaíra*¹³, vocábulo ao qual se atribui um sentido de liberdade sexual - porventura um grupo especial entre as cortesãs - pela não submissão ao casamento. Na verdade, embora houvessem tido um filho juntos, a lei de

Atenas não permitia o casamento com estrangeiros. Durante o seu relacionamento, Atenas conheceu o apogeu, vindo a época a ser conhecida pelo “século de Péricles”.

Respeitada por Sócrates - que admirara a sua rara sabedoria -, como era frequente com os sofistas, Aspásia nada terá escrito, encontrando-se referências às suas capacidades de oratória, argumentação e labor enquanto educadora - nas obras de Platão¹⁴ e outros, onde também se atesta a sua influência política sobre Péricles.

Outras Hetairas filósofas são **Teodota**, companheira de Alcibiade; **Leontion** e **Temista**, companheiras de Epicuro. As outras mulheres filósofas introduziam-se nesta área com seus pais, como **Arata de Cirene**, filha de Aristipe; **Aesara**, filha de Pitágoras, ou **Aedesia de Alexandria**, esposa de Hermias

Hipácia de Alexandria, (370-415 d.C.) filha do matemático e astrónomo Teón de Alexandria que a educou para ser exemplar, estudou Filosofia - Platão e Aristóteles -, Matemática e Astronomia, Religião, Poesia e Arte. Completou a sua educação na Academia Neoplatónica, com Plutarco. Defendia a distinção entre Filosofia e Ciência, e tinha prestígio político e académico em Alexandria, atraindo às suas aulas estudantes cristãos e romanos, sendo, aos trinta anos, directora da Academia de Alexandria. Foi a última grande cientista desta cidade, apaixonada pela Matemática, pela Lógica e problemas intrincados. Também notável na Oratória e Retórica.



¹¹ Imagens, 1 - Charles-August Mengin, 1877; 2 - Gustav Klimt, 1888-90; 3 - Charles Gleyre, 1867; 4 - Claude Ramey. Safo, 1801; 5 - Safo, World Noted Women, New York. D. Appleton and Company, 1883; 6 - Anónimo. Safo, Segundo original grego, sécs. XVI ou XVIII

¹² cf. SUÁREZ, Amália González. **Aspásia**. Ediciones del Orto. Madrid, 1997

¹³ Autores há que distinguem a *hetaíra* da *pornai*, prostituta, unicamente pelo círculo social e respectivo nível económico. Não se apura se Aspásia terá fundado uma escola de pensamento, se dirigia um bordel, ou ambos em simultâneo.

¹⁴ **Diotima de Mantinéia**, personagem fictícia construída por Platão e apresentada como sábia no diálogo *O Banquete*, porque surge como sábia, *sophé*, alguns autores sugerem que esta personagem tenha sido inspirada em personalidades reais, como Aspásia, ou outras.

Conhecem-se-lhe obras como *Comentário de Aritmética de Diofanto*, *Sobre as crônicas de Apolonio* e *Corpus Astronómico*, mas poucos trabalhos sobreviveram, dado haverem desaparecido com a destruição da biblioteca e os restantes com o saque de Serápis¹⁵. Grande parte do que se lhe conhece advém da correspondência mantida com outros sábios contemporâneos, que dizem ainda ter inventado alguns instrumentos para a astronomia. Com uma sabedoria firmada na liberdade de pensamento, própria do paganismo, viveu o estabelecimento do cristianismo. Alguns dos seus conceitos, como o Universo ser regido por leis matemáticas, fizeram com que os novos chefes cristãos a considerassem pagã, sendo perseguida e assassinada, seguindo-se o êxodo de filósofos e outros estudiosos que partiram para a Pérsia e Índia. Pouco depois, arderia a Biblioteca de Alexandria.

Hipácia representava a antiga tradição egípcia e grega da sabedoria feminina, competindo com as autoridades religiosas que pretendiam impor uma nova cultura, onde as mulheres perdiam o direito de falar em assembleias e no culto, sendo-lhes gradualmente retirado o crédito.

16



Há cerca de 2000 anos, emergiu uma civilização científica esplêndida na nossa história, e a sua base era em Alexandria. Apesar das grandes chances de florescer, ela decaiu. A sua última cientista foi uma mulher, considerada pagã. O seu nome era Hipácia. Com uma sociedade conservadora a respeito do trabalho da mulher e do seu papel, com o aumento progressivo do poder da Igreja, formadora de opiniões e conservadora

quanto à ciência, e devido ao facto de Alexandria estar sob domínio romano, após o assassinato de Hipácia, em 415, essa biblioteca foi destruída. Milhares dos preciosos documentos que nela existiam foram em grande parte queimados e perdidos para sempre, e com eles todo o progresso científico e filosófico da época.

Carl Sagan, *Cosmos*

¹⁵ cf. McALISTER, Linda Lopez. *Hypatias's Daughters: Fifteen Hundred Years of Women Philosophers*, Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press, 1996

¹⁶ Paul Delvaux. *A aldeia das Sereias*, 1942

século V ao XIV, as obstinadas do primeiro milénio

17



No início da Idade Média, as sociedades ocidentais eram essencialmente rurais, unidas pela Igreja, sendo que a vida monástica concentrava toda a intelectualidade.

A poetisa **Casia**, séc. IX, - exilada pelo imperador bizantino Teófilo, que, refugiando-se num mosteiro, aí continuou a escrever versos, virando a sua temática para a crítica à ignorância dos homens -, e **Ana Comneno**,

séc. XI, - filha do imperador bizantino Alejo I, historiadora, junto com o seu marido, escreve uma obra sobre a dinastia dos Comnenos, intitulada *Alexiada* - são os dois nomes mais sonantes deste longo período.

Chegado o século XII, o Ocidente assiste a um conjunto fortíssimo de reformas, um despertar filosófico e científico que abriria caminho ao Renascimento italiano literário e artístico, cujas cidades, em particular, viriam a beneficiar - dada a sua situação geográfica - do comércio crescente.

Após um longo período rural, as novas técnicas aceleraram a produtividade agrícola que levou ao fortalecimento e aumento populacional e crescimento das cidades, o comércio e as cruzadas contribuíram para a renovação da actividade urbana, assim provocando transformações na vida social, política, económica, e também cultural.

Depois que a civilização greco-romana deixou de lado o livro, foi a Igreja que, na Idade Média, o reabilitou. Durante a Idade das Trevas, aqueles que professavam a vida tranquila do estudo e da meditação refugiam-se na Igreja, tornando-se a feitura dos livros uma actividade cada vez mais monástica¹⁸. Dos arquivos conventuais fazem parte relatos da rotina quotidiana, crónicas

¹⁷ Anónimo. *Clarissas Pobres na capela*, séc. XIV, imagem in LEYSER, Henrietta. **Medieval Women**. London. Phoenix Press, 1996, anexos

¹⁸ Na Paris do séc. XIV, Île de la Cité, entre o Hotel Dieu e Notre Dame, espaço onde comerciantes e habitantes enchem praça e ruas, desembocando na Catedral está a Rue Neuve Notre Dame. Para lá de algum comércio alimentar e de couro, é o reino do comércio do livro. Artesãos do livro e da escrita, a maioria dos livreiros de Paris encontra-se nesse espaço propício, devido à proximidade das escolas, universitárias e episcopais. Aí se encontram os monges alojados no claustro e a Universidade, uma boa clientela, que estende aos livreiros os benefícios de que ela própria usufrui.

Fábricas de tratamento de couro e pergaminho, de selos, sinete e chancelas, a oficina de iluminuras e o encadernador convivem porta com porta, sob a atenção dos livreiros, comércio que floresce, cada vez mais numerosos, aí se mantendo, e proliferando nos séculos seguintes.

Contrariamente ao mundo monástico, o livreiro urbano produz os novos livros, distribuindo e gerindo o trabalho de copistas, iluminadores e encadernadores, com os quais trabalha e que se instalam à sua volta. O livreiro recebe as encomendas, garante a sua feitura e entrega. Mais do que artesão é comerciante, conhece o mercado do livro, encarrega-se de gerir a oferta e a procura, conhece os gostos da clientela, é especialista na produção de luxo e na língua vernácula.

Trabalhavam em família, prosseguindo mulher e filhos a actividade, se acaso o mestre falecia, assegurando a continuidade da empresa. Os filhos, havendo-os, manteriam a profissão paterna ou escolheriam uma conexas, como a iluminura ou a encadernação.

Já então as viúvas sem filhos, que voltavam a casar, levavam a oficina como dote, mas muitas foram as mulheres de antigos livreiros, iluministas e outras actividades ligadas à manufatura do livro, que, após a morte dos seus maridos, optaram por não voltar a casar, permanecendo à frente das lojas e manufacturas continuando o negócio familiar.

referentes às instituições religiosas e sua hierarquia, obituários e literatura por elas escrita, bem como por outros, fundamentais porquanto estas instituições dominavam a produção literária da Idade Média. A erudição não se restringia, porém, apenas a religiosas ou mulheres santas, era esperado que as senhoras fidalgas actuassem enquanto protectoras das artes, sendo generosas para com escritores, pintores e músicos. Na verdade, soberanas e fidalgas criavam o seu círculo intelectual para prazer próprio e das suas visitas - que recebiam com decoro e finura -, assim decidindo o gosto artístico. Algumas das damas de sociedade tornavam-se aprendizas dos mestres que acolhiam vindo a tornar-se intelectuais de mérito.

Hrotsvitha of Gandersheim (c.935-c.973), monja beneditina de Gandersheim - um dos mais distintos mosteiros da Saxónia, centro de aprendizagem e de cultura medieval germânica, abadia livre, sujeita apenas às leis locais -, é uma das primeiras dramaturgas conhecidas. Senhora de grande valor, dedicava-se à oração e ao estudo religioso, não seguindo, porém, as estritas regras conventuais pois continuou mantendo contacto com a corte. Curiosa das obras dos clássicos, tinha à sua disposição a rica biblioteca conventual, vindo a escrever seis peças para teatro bem como poesia e a história da comunidade de Gandersheim. Crê-se que a sua obra era apenas conhecida pela Ordem Beneditina e pela casa Real, pois os seus trabalhos permaneceram na obscuridade até 1493, vindo a ser publicados, em 1501, no latim original. Se a poesia é de temática religiosa, as suas peças teatrais, ao género clássico, em decadência no início da Idade Média, revelam diálogos algo irónicos e didácticos, apelando ao entretenimento do espírito, não se crendo haverem sido algumas vez representadas.

19



Hildegard von Bingen (1098-1179)²⁰, de família nobre, viveu também, desde muito jovem, num mosteiro beneditino, onde foi instruída. Aos 49 anos, era uma terapeuta e visionária de renome, sendo que o Pontífice Eugénio II lhe aprovava os escritos permitindo-lhe que continuasse escrevendo.



Protegida de Bernardo de Claravel, seu admirador, a correspondência com o Papa, o Imperador, bispos, reis e outros homens sábios, que recorriam aos seus conselhos, atesta de quanto era apreciada. A sua obra é vasta, e a sua escrita ora é mística e filosófica - sermões e textos para cantos litúrgicos, onde utiliza a metáfora poderosa -, ora se debruça sobre a matemática e as Ciências- biologia, botânica, astronomia e medicina. Escreveu e pintou

¹⁹ Imagens, 1 - Liber divinorum operum, *Homem Universal*, 1163; 2 - Scivias, *Visão* 7, 1151-2

²⁰ Ver [da Pintura e da Música](#)

iluminuras para *Scivias*, o livro das suas visões, e dois outros trabalhos maiores, *Liber vitae meritorum*, 1150-63, e *Liber divinorum operum*, 1163. *Liber subtilatum*, 1150, - que compreende *Physica* e *Causae et Curae*, dicionário de ervas e plantas - e *Subtilitatis diversarum naturarum libri novem* - estudo sobre ervas medicinais, pedras preciosas, animais, planetas, doenças e curas. Estes últimos, trabalhos sobre história natural e poderes curativos, algo surpreendentes pois que não fazem qualquer menção ao seu poder visionário, ou fonte divina, embora revelem a sua filosofia de que a origem de todas as coisas é divina, colocadas ao dispor do ser humano. Um ponto de vista que se afasta da cosmologia grega dos quatro elementos, mas assente nos humores como responsáveis pela doença e nas plantas e animais como provedores de cura. Paralelamente, compôs, também, hinos e cantos litúrgicos.

21

Christina of Markyate (c.1095-c.1155), a eremita, não escolheu o isolamento por convicção, mas como o único modo de fugir a um casamento imposto pelos seus pais²². Na adolescência, fez um voto de castidade, recolhendo-se junto do eremita Roger, monge da Abadia de *St Albans*, vindo a experienciar visões da Virgem e de Cristo, pelas quais se tornou muito conhecida. Juntaria à sua volta um número significativo de mulheres, criando, após a morte de Roger, uma comunidade que esta custeara. Veio a professar, sendo a sua comunidade erigida segundo os cânones da Antiga Catedral de *St Paul*, Londres, dedicada à Santíssima Trindade. Escreveu *St Albans Psalter* - também conhecido como *Psalter of Christina of Markyate* - ou a ela terá pertencido.



23



Eloisa de Paráclito (1101-64) francesa, amante de Abelardo, que fora seu professor, com ele casou secretamente havendo tido um filho. O filósofo fundara o Convento de Paráclito, uma comunidade monástica onde Eloisa chegou a ser abadessa. A sua história amorosa é algo intrincada. Fulberto, seu tio, membro da alta hierarquia católica, enfurecido com a gravidez de Eloisa, ordenou a castração de Abelardo enquanto este dormia. Abelardo refugia-se no

campo, mas a correspondência entre os dois amantes não cessa, e testemunha a paixão bem como a troca de ideias por eles mantida ao longo da vida²⁴. Escreveu também *Problemata*. O

²¹ Christina of Markyate. *St Albans Psalter*, séc. XII

²² Cf. LEISER, Henrietta. **Medieval Women**. London. Phoenix Press, 1996, p. 122

²³ Imagem in **Cartas De Abelardo y Eloisa**. Tradução e organização de Manuela Astruga, Pedro R. Santidrian. Madrid. Alianza, 1993

²⁴ Eloisa de Paráclito. *Correspondência ou Epístolas*. Filme biográfico, em português *Em Nome de Deus*, direcção Clive Donner, 1988, Paris Filme

debate ético, a argumentação, a doutrina cristã e a ontologia estão presentes na sua obra e são indicativos do modo como concebia a filosofia, uma prática apaixonada do pensamento, movida pela experiência real do amor romântico.

Herrade von Landsberg (1125-1195), abadessa de Hohenburg, elaborou a primeira enciclopédia levada a cabo por uma mulher, *Hortus Deliciarum* - ou Jardim das Delícias -, para a qual também pintou 636 iluminuras, e que, malogradamente, desapareceu no incêndio da Biblioteca de Strasburgo, em 1870.



25

26



Catalina de Siena (1347-1380) aos dez anos ingressou na Ordem Terceira de São Domingo, uma ordem que permitia às mulheres permanecerem nas suas casas, seguindo um modo de vida rigorosamente religioso. Reformadora, denunciando o papa, os reis e a instituição religiosa, nos excessos e vícios, percorre o mundo como eremita, em apelo aos cristãos²⁷. Laica, liderou uma comunidade heterodoxa de homens e mulheres, sendo considerada a última reformadora religiosa do período medieval. A ela se deve a mudança no olhar do

Homem sobre a Igreja, deixando a igreja católica ocidental de ser considerada a *Civitas Dei*, milenar instituição total que a Europa conhecera depois da queda do império romano. Deixou *Diálogo de la Divina Providencia*, 1378, quase quatro centenas de cartas e trabalhos vernáculos da literatura toscana. Pio II canonizou-a em 1461, sendo a segunda mulher considerada *doctora de la Iglesia*, título outorgado a santos reconhecidos como mestres de fé. Criou o grupo de reflexão *La Bella Brigata*, do qual faziam parte religiosos e laicos, pensadores, pintores e outros notáveis, tornando-se a sua guia espiritual.

Não se creia, portanto, que a passividade habitualmente atribuída à mulher medieval era um predicado corrente. Se atentarmos nas narrativas das vidas de santos, deparemos com personagens fortes e determinadas.²⁸

²⁵ Imagen in **La Roue de la Fortune**. Calque de Miniatures de l'*Hortus Deliciarum* de Herrade de Landsberg, séc. XII. Paris. Bibliothèque Nationale de France

²⁶ Giovanni di Paolo. *Santa Catarina ditando seus Diálogos*, séc XV

²⁷ É após uma experiência visionária, onde Jesus lhe arrancava o coração substituindo-o pelo Dele, que Catalina de Siena percorre o mundo como eremita em apelo aos cristãos, conforme *Diálogo da Doutrina Divina*, 1378

²⁸ Ver **Entidades Femininas - de Outras Entidades**

das renascentistas, as mulheres indispensáveis

O Renascimento, na senda dos valores gregos, propicia educação às jovens. Escolas de humanistas, como Vittorino de Feltre e Battista Guarino, admitem raparigas e rapazes no sentido de treino do espírito, embora às donzelas não se vislumbresse uma posterior carreira. *Isotta Nogarola* e *Cassandra Fedele*, ainda que excluídas de uma carreira escolástica, acabaram tornando-se mitos, ideias subscritas por *Cecilia Gonzaga* e *Maddalena Scrovegni*. Já a mãe de Lourenço de Médices, *Lucrecia Tornabuoni*, e *Elisabetta Gonzaga* eram veneradas embora não mitificadas. O próprio Lourenço, o *Magnífico*, governante literato, consultava a sua sagaz mãe acerca de assuntos políticos - as mulheres do clã Médici primavam pela erudição. *Elisabetta Gonzaga* e *Margarida de Navarra* usavam estrategicamente os seus estatutos sociais para apoiarem projectos humanistas. As irmãs *Isabella* e *Beatrice d'Este* seguiram novos métodos de estudos ao ar livre, nos jardins dos seus palácios, a estas se acrescentando a poetisa *Vittoria Colonna*. Eram ainda os conventos e a reclusão, mas as casas nobres de Itália viriam a providenciar jovens e senhoras instruídas, que actuavam enquanto mecenas das artes e artistas. As cortes dos Médici, Florença e Sforza; de Milão, Gonzaga; de Mântua, a casa de Urbino; e Este, a de Ferrara, respiravam cultura deixando para o porvir um rasto de mulheres sagazes e cultas.

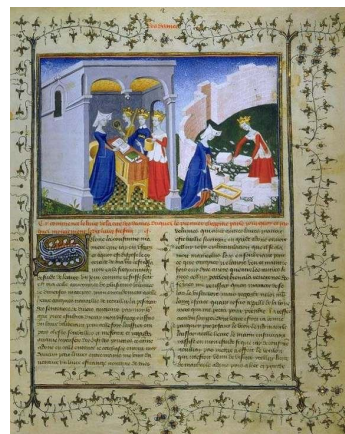


Cristina de Pizán (1365-1431) é tida como a primeira mulher dedicada à escrita de modo profissional. Nasce em Itália, mas cedo vai viver para a corte de Carlos V de França, do qual o pai era médico e astrólogo. Casou com Étienne Castel, secretário do rei. Aos vinte e cinco anos, viúva, com três filhos e a mãe de si dependente, dedica-se ao estudo e escrita - onde revê o cânone das virtudes e modelos - conhecendo o sucesso e vendo-se remunerada.

Cristina de Pizan participa na *Querelle du Roman de la Rose*, despertar dos princípios humanistas, que abarca a corte e a universidade. A *Querelle des Femmes* é a réplica feminina ao *Roman de la Rose*, resposta contra os argumentos deste contra as mulheres. Esta querela - que contesta o ideal *humanitas* que excluía as mulheres - é o germinar do feminismo que se não extinguirá até a Revolução Francesa. Virgínia Wolf chamou às mulheres da *querelle* “as filhas dos homens cultos”, porquanto mantinham laços familiares com intelectuais, pais, irmãos, tios humanistas, sendo por estes instruídas para uma sociedade que não as integraria.

Escreveu poesia, baladas e alguns tratados de educação, sendo a sua obra mais insigne *La Cité des Dames- A Cidade das Mulheres* - 1405, espécie de tratado de educação de mulheres, que se organiza a partir da alegoria da construção de uma cidadela, onde apenas vivem

mulheres virtuosas²⁹. Cristina contesta o poderio masculino dos grandes pensadores que levou à tradição misógina e corre em defesa das mulheres tidas como desobedientes, luxuriosas e de mau carácter, propondo a elaboração de uma genealogia de mulheres cultas e de méritos que ao longo dos tempos se destacaram - seguindo como fonte principal *De Claris Mulieribus*, 1361, de Giovanni Boccaccio, onde são referenciadas mulheres dotadas, mas ainda Ovídio e Virgílio. Em jeito alegórico, o livro recorre à Razão, Rectidão e Justiça, alegorias femininas, que aparecem à autora pedindo a construção de uma cidade para as mulheres e pelas mulheres eruditas defendida. Amazonas, sibilas, entidades mitológicas e mártires, mulheres ilustres e da corte, desde a antiguidade ao seu presente, desfilam no seu livro³⁰.



31



Em meados de quatrocentos, **Caterina de Vigri** (1413-1463)³², abadessa no convento de Clarissas Pobres de Bolonha, senhora de formação humanista, aprendeu latim, música e arte da iluminura em manuscrito. Professou aos catorze anos, sendo reconhecida enquanto visionária e milagorosa. Durante a sua estadia em Ferrara escreveu *Le sette armi spirituali*, 1438, um dos textos mais significativos da literatura religiosa do século XV. Caterina - também conhecida como *Santa Catarina de Bolonha* - registou, por escrito e através da pintura, as suas visões e a sua vida, bem como a de outras religiosas. Foi canonizada em 1712.

Isotta Nogarola (1417-c.1466) é, porventura, a mais letrada mulher renascentista. Oriunda de uma família intelectual humanista, aluna dos maiores mestres da época, enfrentou séria resistência quando procurou continuar os seus estudos, conhecendo efémero reconhecimento público. Rejeitada pelos seus contemporâneos masculinos, não opta pela clausura, embora pagando a sua intelectualidade com o celibato. Remete-se ao estudo na casa materna, aparte dos meios escolásticos, vindo a tornar-se uma eminente feminista, crucial para as sucessivas gerações de



²⁹ Este trabalho remete-nos para o contemporâneo trabalho multimédia de **Judy Chicago**. *The Dinner Party*, de 1979, celebrando antífas deusas e mulheres que na cultura se destacaram. Ver [do Género e Sexo](#)

³⁰ Cristina de Pizan. **Cité des Dames**, 1405

³¹ Iluminura da primeira página do livro *Cité des Dames* representando a construção da Cidade das Mulheres, Christine de Pizan, e as três Damas personificadas - Razão, Rectidão e Justiça

³² Ver [da Pintura](#)

mulheres escritoras e artistas.

É notável a correspondência trocada com Ludovico Foscarini, um dos humanistas venezianos, permitindo conhecer o seu pensamento. Discutiam a culpa de Adão e Eva, cada um defendendo o seu par³³, onde reflectia sobre o género e natureza do feminino. Reconhecida pela sua eloquência, Isotta combinava o pensamento greco-romano com as mensagens bíblicas, reflectindo sobre a política e a moral.

34



Cassandra Fedele (1465?-1558), veneziana, destaca-se nas últimas décadas de quatrocentos. Fluente em latim e grego aos doze anos, estudou depois literatura, filosofia e ciências com o monge Gasparino Borro. O seu discurso público *Oratio pro Bertucio Lamberto* – proferido em latim, aquando da graduação do primo em Pádua, em 1487 -, discorrendo acerca da arte e das ciências, foi publicado nas cidades de Modena, Veneza e Nuremberga. Entre a diversa correspondência com outros humanistas italianos e espanhóis, achava-se Isabel de Castela que a convidou para a corte de Espanha, no que Veneza não consentiu para não perder tal eminência. Para lá das suas epístolas, é também admirável a sua oratória primando pela simplicidade e elegância. Talvez tenha escrito poesia em latim, mas de tal não há vestígios, embora fosse convidada para vários discursos em eventos públicos e recepções a relevantes visitas que acudiam a Veneza.

Após o seu casamento as suas actividades públicas e epistolares abrandaram, o que era comum às mulheres do seu tempo. Porém, outras circunstâncias podem ter contribuído para sessenta anos de silêncio. Por um lado, aquando do regresso de Creta com o marido, perde todos os seus pertences num naufrágio - onde deveriam achar-se muitos dos seus trabalhos -, seguindo-se a viuvez que a deixou em dificuldades financeiras. Paulo III concede-lhe o lugar de priora no orfanato de San Domenico di Castello, onde viria a falecer. Na verdade, a reclusão deveria ter proporcionado a contemplação e escrita, mas Fedele referira bem antes uma enfermidade que lhe dificultava a concentração e escrita. Em finais de quatrocentos, apresentara discurso na Universidade de Pádua, sempre defendendo, nos diversos discursos públicos a que o Doge assistia, que a mulher devia ler e instruir-se ainda que apenas por prazer e saber pessoal.

Isabella e *Beatrice d'Este*, filhas do duque de Ferrara, educadas pelo humanista Battista Guarino eram igualmente cultas. Estudavam Cícero, Virgílio e a história greco-latina. Aprendiam música e composição, dança e francês. Liam sonetos de Petrarca, musicando-os para por elas

³³ Os seus escritos viriam a ser retomados por Bathsua Makin, *Na Essay to Revive the Antient Education of Gentlewomen*, 1673; e por Thomas Wentworth Higginson. *Women and the Alphabet*, 1859. Cf. *Encyclopedia of Continental Women Writers*, Vol 2, K. Wilson, Garland Press, 1991, pp. 921-922

³⁴ Cassandra Fedele. in Maria Bandini Buti, *Enciclopedia biografica e bibliografica italiana: poetesse e scrittrici*. Roma, 1941, vol. 1, p. 258 [original perdido]

mesmas serem cantados, sendo junto com *Elisabetta Gonzaga*, três das mais virtuosas renascentistas.



Elisabetta Gonzaga (1471-1526), duquesa de Urbino, atraía à sua corte escritores e artistas, convivendo com os grandes intelectuais da época, e tornando-se interveniente no poder político. Anfitriã do debate em *O Cortesão*, onde Baldassare Castiglione³⁵ a imortaliza escrevendo sobre as conversas tidas entre ambos. Era cunhada de Isabella d'Este,

36

37

Beatrice d'Este (1475-1497), duquesa de Milão, casa aos dezasseis anos com Lodovico Sforza, il Moro, cerimónia orquestrada por Leonardo da Vinci, com o qual viria a trocar correspondência. A sua corte rodeava-se de poetas e artistas. Ainda que na sombra da irmã mais velha, Beatrice prometia ser uma excelente mediadora política não houvesse falecido aos vinte e dois anos, durante o parto - como o demonstrou representando politicamente o marido, em Veneza, quando este pretende ser reconhecido como Duque de Milão. Além de poetisa, era também dotada para a música - tocava e cantava -, criando o seu círculo intelectual, a cujas discussões - nomeadamente no âmbito da filosofia - presidia. Círculo que Leonardo da Vinci veio a integrar a seu convite, e que aparenta ser o primeiro *salon* cultural da Europa.



38



Isabella d'Este (1474-1539) protectora das artes é uma das mulheres, cultural e politicamente, mais influentes da Renascença. Cedo aprendeu Latim e Grego, era exímia discutindo os clássicos e política, tocava alaúde e cantava com virtuosismo. Casou aos dezasseis anos com Francesco Gonzaga, Marquês de Mântua, com quem teve sete filhos. Após o casamento, Isabella preside ao círculo cultural de Mântua, em cuja corte circulavam os intelectuais e artistas mais eminentes da época, entre os quais Da Vinci, Rafael, Ticiano e Mategna. Isabella conquistou tanto respeito e poder que o marido, já doente, começou a ignorá-la, invejoso do seu sucesso. Instala-se, então, em Roma, na corte do Papa Leão X, onde centra à

³⁵ CASTIGLIONE, Baldassare. **The Book of the Courtier**. Tradução de Leonar Eckstein Opdycke. Courier Dover Publications, 2003

³⁶ Elisabetta Gonzaga, por Raffaello Sanzio, 1505

³⁷ Beatrice d'Este por Ambrogio da Predis e Leonardo da Vinci, 1490. O escritor Konigsburgs defende na sua novela *The Second Mrs. Gioconda*, que Beatrice fora a inspiradora de Mona Lisa.

³⁸ Isabella d'Este por Tiziano Vecelli, sd

sua volta todas as atenções. Apenas já nos seus sessenta anos regressa a Mântua, onde funda uma escola para raparigas e cria nos seus apartamentos ducais um museu de arte. Apreciava especialmente a escultura romana.



39

Graças a ela, a corte de Mântua tornou-se uma das mais eruditas do círculo humanista da Europa. Financiava conventos e mosteiros e, com grande diplomacia, combinou a Cristandade, a que era devota, com os interesses artísticos clássicos e pagãos. O espólio da sua correspondência contém cerca de duas mil cartas, onde disserta sobre as artes, a política e a guerra.

40

Cecilia Gallerani (1473-1536) é outra das mulheres cultas da Renascença. Originária de Siena, filha de um embaixador de Florença, foi educada com os irmãos em literatura e latim, em que era fluente. Amante de Ludovico Sforza, o temerário governante milanês afamado pelo difícil temperamento - de quem teve um filho -, continuou a ter o seu apartamento na corte de Ludovico após o casamento deste com Beatrice d'Este, até que, forçado pela esposa, il Moro lhe oferece o Palácio Carmagnola. Vem a casar com Ludovico di Brambilla, de quem teve quatro filhos.



41



Vittoria Colonna (c.1490-1547) nasceu numa das mais nobres famílias de Roma. Casa em Nápoles, em 1509, com Ferrante Francesco d'Avalos, Marquês de Pescara. É um casamento quase ausente, porquando o marido se encontrava na guerra travada contra Carlos V de França, morrendo no final da mesma. Vittoria passa a maior parte do tempo na ilha de Ischia, perto de Nápoles, na corte do marido, viajando com frequência a Roma à casa paterna, onde cruza com os poetas em voga e começa ela mesma a escrever. Após a morte do marido viveu em vários conventos, viajando entre Roma e Ischia e restante Itália. Vittoria correspondia-se, entre outras celebridades, com Margarida de Navarra, e, como esta, preocupava-se com a reforma da Igreja, vindo a ser membro do círculo de humanistas de Viterbo.

A primeira compilação dos seus poemas, *Rime de la Divina Vittoria Colonna Marchesa di Pescara* surge em 1538, a que se seguiriam outras, sem o aval da autora e cuja organização se

³⁹ Andrea Mantegna. *Triunfo das Virtudes*, 1502, tela pintada para decorar os aposentos de trabalho de Isabella

⁴⁰ Cecilia Gallerani por Leonardo da Vinci, 1483 [Cecilia tem nos braços um arminho, animal de estimação da nobreza milanese e insígnia dos Sforza]

⁴¹ Vittoria Colonna por Sebastiano del Piombo, sd

deveu aos editores. Uma edição mais recente, inclui 141 poemas de amor, 217 de temática espiritual e 32 epistolares. A amizade com Miguel Ângelo estreitou-se após 1530, que ficou depositário de 103 sonetos após a morte de Vittoria, morte que a poupou à dureza de um processo de Inquisição que - à semelhança do que acontecera com outros seus amigos - estava em curso contra ela. O artista, seu convicto admirador, retribuiu escrevendo vários poemas a ela dedicados ou sobre ela dizendo, e várias das imagens de Madonas de Miguel Ângelo tiveram Vittoria como musa.

Quando io son tutta col pensier rivolta
ai raggi e al caldo del mio vivo Sole,
a quelle chiare luci ardenti e sole
ch'apparver qui fra noi sol una volta,

l'alma vede la sua sì bella, e ascolta
sì vere le divine alte parole,
che del legame suo s'affligge e dole,
non che sia quella dal suo nodo sciolta.

Non piango che 'l valor, l'alma virtute,
dega scala del Ciel, l'abbian gradito
ove de l'alta speme il frutto or coglie,

ma che tardi a venir la mia salute,
sì ch'io veggia il bei loco ov'egli è gito,
e di vita e di duoi morte mi spoglie.

Vittoria Colonna, *Rime Amorse LX*



Margarida de Navarra (1492-1549), também conhecida na literatura como Marguerite d'Alençon ou d'Angoulême, irmã de Francisco I de França e casada em segundas núpcias com o rei de Navarra, em grande sintonia com o irmão, foi uma defensora das novas ideias, sendo a sua obra testemunho dos alvares renascentistas. Protectora das letras e das artes, frequentavam a sua corte os literatos da época como Rabelais e Etienne Dolet - tidos como ateus, Dolet seria enforcado e queimado aos trinta e sete anos e considerado o "Mártir do Livre Pensamento"⁴². Margarida defendia a liberdade religiosa e a reforma da Igreja. Subjacente à sua escrita existia uma filosofia,

⁴² Cf. HECHT, Jennifer Michael. *Dúvida, uma história*. Ediouro, 2005, pp. 286 e 319

platónica e mística, numa reconciliação entre o pensamento cristão e o dos Antigos, com pendor reformista, pelo que alguns a acusaram de heresia.

A Marguerite se deve a introdução do platonismo na literatura francesa, embora na sua obra coabitem os mistérios, as comédias e as farsas. Dadas as viagens a França, repetidas e demoradas, grande parte da sua obra foi escrita na liteira, matando o tédio e dissecando a essência humana, seus vícios e paixões. Autora de setenta e duas novelas - segundo modelo do Decameron de Boccaccio - que compilou no livro Heptamerón, 1558, novelas que abordam temas sociais e humanos, relações entre sexos, a virtude e o vício, em que discute o amor cortês e questões morais⁴³.

Car [Dieu] seul est raison, poix et mesure,
Qui fait trouver la science très seure.
Las! Tant me fut ce sçavoir difficile,
Quand de mon œil charnel et imbécile
Je regardons les figures portraictes,
Que les sçavantz aux livres ont retraictes!
Sans grant labeur des escriptz anciens
Ne se font pas mathematiens;
Mais quand l'esprit par terre les ouvrant
Fut entre tous ung seul mot descouvrant,
Tout mon travail fut tourné en repoz,
Quand se beau mot trouvay en tous propos:
«Je suys qui suys fin et commencement,
Le seul motif d'un chacun element (...)»
O combien fuz resjouy doublement
Quand j'entend[i]z ces mots si clairement,
Et le secret d'un sçavoir si subtil
M'estoit monstre par cest esprit gentil,
Qui me tournoit la peyne que longtemps
J'avois portée en palisant pasetemps!⁴⁴

Margarida de Navarra, *Définition mathématique de Dieu*

⁴³ *Encore ay ie une opinion, dist Parlamente, que jamais homme n'aimera parfaitement Dieu, qu'il n'ait parfaitement aimé quelque créature em ce monde. Qu'appellez vous parfaitement aimer ? dist Saffredent : estimez vous parfaicts amans ceuz qui sint transiz, et qui adorent les dames de loing sans oser monstrier leur volonté ? J'appelle parfaicts amans, luy repondit Parlamente, ceux qui cherchent en ce qu'ils aiment quelque perfection, soit bonté, beauté, ou bonne grace, toujours tendans à la vertu.* In *L'Heptameron des Nouvelles de la Princesse Marguerite de Valoi, Roynne de Navarre*. Paris, 1559, p. 75, 11^e journée. Nouvelle Dixneuvième.

⁴⁴ In *Dernières Poésies de Marguerite de Navarre*, éd. Lefranc, Colin, 1896, p. 212



Em **Teresa de Jesus** - Teresa de Ávila - (1515-1582) a tradição da mística feminina surge, em virtude da Reforma católica, como a representação do rigor. Logo na adolescência quis tornar-se religiosa, sofrendo oposição da família, fazendo votos no Carmelo de Ávila apenas em 1537.

Aos vinte e nove anos, começa a ter visões do Inferno, pelo que fundou uma ordem religiosa, pretendendo salvar as almas. Após 1562, funda vários mosteiros de Carmelitas Descalças, em

Espanha, variante da sua ordem. Entre os seus escritos, destacam-se *Camino de Perfección* e o seu livro autobiográfico, escritos antes de 1567; *El Castillo Interior*, 1577; e ainda alguns outros pequenos trabalhos e raras poesias. A sua vasta correspondência - 342 extensas cartas e 87 fragmentos - denota o seu elevado e harmonioso poder de expressão⁴⁵. Em 1970, foi proclamada *doutora da igreja* pelo papa Paulo VI.

Entre as francesas de renome, destaca-se ainda **Louise Labé** (1524-1566), erudita nas letras e na música, casada e sem filhos, dizia-se que era mulher de costumes liberais. Para lá de diversos sonetos, escreveu *Debate entre Loucura e Amor*, em cuja dedicatória faz uma espécie de manifesto feminino, onde reivindica o direito das mulheres ao conhecimento. Na sua casa em Lyon recebia os mais distintos vultos intelectuais franceses e italianos.



Quelle grandeur rend l'homme vénérable ?
Quelle grosseur ? quel poil ? quelle couleur ?
Qui est des yeux le plus emmielleur ?
Qui fait plus tôt une plaie incurable ?

Quel chant est plus à l'homme convenable ?
Qui plus pénètre en chantant sa douleur ?
Qui un doux luth fait encore meilleur ?
Quel naturel est le plus amiable ?

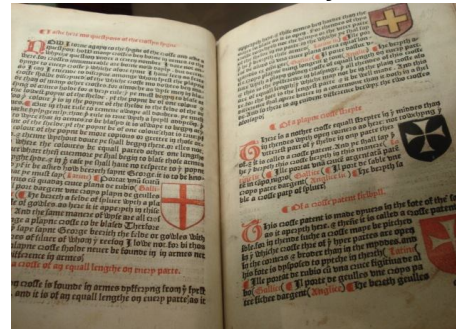
Je ne voudrais le dire assurément,
Ayant Amour forcé mon jugement ;
Mais je sais bien, et de tant je m'assure,

Que tout le beau que l'on pourrait choisir,
Et que tout l'art qui aide la Nature,
Ne sauraient accroître mon désir.

Louise Labé

⁴⁵ Cf. Teresa of Ávila, **The Book of Her Life**. (Translated, with Notes, by Kieran Kavanaugh, OCD and Otilio Rodriguez, OCD. Introduction by Jodi Bilinkoff). Indianapolis/Cambridge. Hackett Publishing Company, 2008

Juliana Berbers, uma das primeiras mulheres escritoras inglesas, activa em 1388, recebera elevada educação, reconhecida pelos seus pares pelo seu saber e incomum erudição. Priora de Sopewell, perto de St. Albans, Juliana era bela, espirituosa e apreciadora da caça e outras diversões masculinas, escreveu sobre heráldica e outros temas, publicados em 1481 e 1486 num pequeno folio, sendo realizadas várias outras impressões, das quais a última data de 1595, sob o título de *The Gentleman's Academic* ou *The Book of St. Albans*.



clarividência, as humanistas portuguesas

Em Portugal, no final do século XV, deparemos com três nomes parte do panteão *feminista* da Renascença, a *infanta D. Filipa* - filha de D. Pedro, o Infante das Sete Partidas -, a *infanta D. Beatriz* - mãe do futuro D. Manuel -, e a *rainha D. Leonor* - filha da infanta D. Beatriz, e mulher de D. João II. Um grupo restrito, ao qual chegaria o amor helénico e latino sob a influência de Isabel, a Católica. A mulher letrada do Humanismo⁴⁷ era então chamada *mulher latina* porque erudita nas artes e letras, instruída no Latim. Compreensivelmente, encontramos-as no convento ou na corte. São aristocratas - muitas princesas ou rainhas - e cultivam o conhecimento e a arte rodeando-se de artistas e poetas e demais mulheres cultas. Em Portugal, situa-se este florescer erudito com a *rainha D. Maria*, segunda esposa de D. Manuel⁴⁸, a *infanta D. Maria*, e ainda *D. Leonor de Noronha* e sua mãe - *D. Maria Freire*, Marquesa de Vila Real.

D. Filipa (1437-1493) recolhe-se, aos doze anos, após a morte do pai na Batalha de Alfarrobeira, ao mosteiro de Odivelas. Delicada e de grande pendor artístico, pintora e poetisa, lia Cristina de Pizan, mandada traduzir por sua mãe. Iluminista dedicada, compôs a contemplativa *Estações e Meditações da Paixão* e realizou várias traduções de Evangelhos e Homílias. D. Filipa não deixou de visitar a corte, onde trovava e escutava os palacianos. Rodeavam-na uma corte de aias dotadas e versadas que, sob influência sua, também escreviam poesia.



⁴⁶ Dame Juliana Berbers. *The Book of St Albans*. Westminster, 1696. Primeiro livro escrito por uma mulher impresso em língua inglesa, e também o primeiro livro impresso a cores. Cf. *Memoirs of eminent female writers, of all ages and countries*, in http://www.archive.org/stream/memoirsofeminent00leea/memoirsofeminent00leea_djvu.txt

⁴⁷ Costa Ramalho data a entrada do Humanismo em Portugal em 1485, com a chegada de Cataldo Parisio Siculo para mestre de D. Jorge, filho bastardo de D. João II, e que viria, também, a ensinar D. Leonor de Noronha, filha do Marquês de Vila Real, que era dita ser donzela notável. Cf. PEREIRA, Maria Helena Rocha. *Presenças Femininas na Época dos Descobrimentos*, in Revista Oceanos, número 21 – Mulheres no Mar Salgado, Janeiro/Março 1995, pp. 66

⁴⁸ Cf. PEREIRA, Maria Helena Rocha idem



D. Leonor (1458- 1525), mulher de D. João II, de grande força moral, faz a transição de quatrocentos para o século seguinte, encarnando o ideal renascentista. Rodeada de artistas e intelectuais, continua estimulando Gil Vicente, a este assistindo nos Paços da Ribeira e da Alcáçova, Hospital de Todos-os-Santos. A seu mando, se imprimem várias obras, entre elas o visionário ícone feminista *La Cite des Femmes*, de Cristina de Pizán. Vindo a retirar-se do mundano, fez erigir espaços artísticos como o convento da Madre Deus, onde repousa.

D. Beatriz (1430-?), por sua vez, embora não constando pintasse ou versejasse, incentivou os intelectuais, sendo a pedido seu que Gil Vicente ajustou as primeiras composições.

À trilogia inaugural se acrescenta a **Princesa Santa Joana** (1452-1490) que, no seu recato, era erudita dama. Filha do rei D. Afonso V, dado não haver sucessor, era esperada ser herdeira do reino, título pela primeira vez concedido em Portugal e para tal esmeradamente educada nas artes e letras.

Joana mostrou, porém, desde cedo, fortes inclinações religiosas, juntando à virtude a austeridade e penitência, embora apreciasse as festas da corte. Conquanto os diversos pretendentes, que rejeitou, veio a tomar o hábito de religiosa e a entrar no mosteiro de Odivelas, como companhia de sua tia, *D. Filipa de Lencastre* - esta, outra senhora culta que educou a Ínclita Geração.



Junto com a tia, Joana recolhe-se, em 1472, ao convento de Jesus de Aveiro, ordem mais austera, desejando professar dois anos depois, o que não lhe foi concedido dado ficar o reino sem sucessor real. Seu irmão D. João II veio a ser aclamado rei, permitindo-lhe seguir os seus desejos devotos, ainda que nunca chegando a professar. O culto enquanto santa cresceu após a sua morte, sendo canonizada em 1693.

D. Maria de Aragão e Castela (1482-1517), segunda esposa de D. Manuel, atendendo ao modo como poetas, historiadores e os grandes humanistas de então - André de Resende⁴⁹, Inácio de Moraes, Vaseu - a louvavam, terá sido notável no culto das Letras, tendo, igualmente, deixado telas de pintura primitiva. Era filha dos Reis Católicos, Isabel de Castela e Fernando de Aragão, sendo suas irmãs **Joana, a Louca** (1479-1555) e **Catarina de Aragão** (1485-1536), primeira rainha consorte de Henrique VIII. Consideradas todas três pela sua inteligência, receberam as irmãs esmerada educação nas artes, dança e línguas - espanhol, latim e francês. Catarina viria ainda a dominar o inglês e a ser regente da coroa enquanto o rei comandava a guerra contra a França.

⁴⁹ André de Resende dedica a D. Maria a *Oração Panegírica*, em honra de D. João III, proferida no Colégio das Artes, 1551, referindo "*poderia nomear mulheres que se medem em erudição com toda a antiguidade, estando em primeiro lugar Maria, irmã do mesmo Rei*" cf. ibidem



50

51



A **Infanta D. Maria** (1521-1577), filha de D. Manuel e de D. Leonor, sua terceira mulher, irmã de Carlos V, maugrado as várias tentativas matrimoniais fracassadas, em virtude do valioso dote que abandonaria o país, formosa e culta, mostrava uma instrução única nas letras. Era grande o seu amor aos livros e excelente a sua biblioteca, cujo conteúdo se desconhece. Mulher erudita e musa inspiradora, a infanta é o rosto mais eminente do feminismo platónico da renascença portuguesa. “*Incessu dea*”, dizia-a Resende, “*a ‘bas bleu latina’*, a ‘*vierge forte*’, a sempre noiva, grande na hierarquia, nas virtudes e no

talento”, dizia-a Carolina Michäelis. Retratada por António Moro, Sanches Coelho, Hans van der Straten, Cristóvam de Utrecht, António de Holanda, misto de beleza, candura e elevação, a infanta terá, nos paços de Enxobregas e Santa Clara, encantado Camões, que a ela se refere em alguns dos seus sonetos como a “*toda linda, olímpica beleza, alva assucena, testa de oiro e neve*”⁵². André de Resende compara-a a *Palas*, confundindo-a com a deusa⁵³, acompanhada de Joana Vaz e Luísa Sigea, segundo o topos antigo das deusas e sua sabedoria. Foram estas suas mestras duas das mais brilhantes figuras do Humanismo.

⁵⁰ Imagens, 1 - D. Maria de Aragão e Castela, por autor desconhecido, séc. XVI; 2 - Joana, a Louca por Juan de Frandres, 1500; 3 - Catarina de Aragão por Michel Sittow, 1503-4

⁵¹ Infanta D. Maria por Gregório Lopes, 1541-2

⁵² Cf. SAMPAIO, Albino Forjaz de. *Dona Joana da Gama no contexto de outras mulheres da renascença*, in *História e Antologia da Literatura Portuguesa – século XVI*. Boletim Cultural, nº 27. Fundação Calouste Gulbenkian, Dezembro 2003, p. 45

⁵³ **Palas Atena**, deusa virgem, padroeira das artes domésticas, da sabedoria e da guerra. Sob a sua protecção floresceu Atenas, em sua época áurea. Os romanos viriam a chamar-lhe **Minerva**.

Joana Vaz⁵⁴, natural de Coimbra, poetisa e erudita portuguesa, autora de epístolas e poesias muito apreciadas na época, ensinou latim às damas do paço, reunindo, cerca de 1535, um notável círculo de eruditos nos serões poéticos de Enxobregas e Santa Clara, aos quais presidia.



Por sua vez, **Luísa Sigeia** (c.1522-1560) natural de Toledo mas tendo crescido em Portugal, instruída pelo pai, aprendeu latim, grego, hebraico e árabe, autora do poema *Sintra*, 1545⁵⁵, - escrito em cinco línguas, embora apenas tivesse chegado até hoje a versão latina - e *Duarum Virginum Colloquium*, que terá escrito na biblioteca de D. Maria, bem como vinte cartas, uns e outras dizendo da sua erudição e maior domínio das três línguas sagradas, latim, grego e hebraico, bem como reflexões sobre o público e o privado.⁵⁶

Publia Hortensia de Castro (1548-1595) de Vila Viçosa - *Hortênsia Lusitana* -, dela se diz ter chegado a vestir de homem para, junto com seus irmãos, frequentar os Estudos Gerais na Universidade de Coimbra. De invulgar eloquência, os dezassete anos, apresentou, em Évora, teses de filosofia moral que terão sido a apresentação do seu doutoramento, embora o seu nome não conste na lista dos graduados da Universidade, sendo a primeira mulher a discursar publicamente no século XVI. Públia terá frequentado, também, a Universidade de Salamanca.



Oriunda de uma família culta e sabedora de Humanidades⁵⁷, escreveu cartas, poesias, diálogos sobre religião e filosofia, escrevendo alguns diálogos - *Flosculus Theologalis* - bem como oito salmos, obras que na totalidade desapareceram. Falece no convento, à semelhança de outras contemporâneas.

⁵⁴ "Um milagre das nossa época", escreve Baltasar Teixeira. *Lusitaniae decus* ('honra da Lusitânia') lhe chama Rodrigo Sanches, ao terminar uma carta. 'Mulher superior (...), estrela rara do nosso país e do nosso século' – escreve o mesmo humanista, acrescentando ainda palavras que parecem fazer dela uma autodidacta: 'Para não falar da erudição admirável, que uma rapariga de tenros anos adquiriu entre mestres 'mudos', como chamam aos livros, e fora do convívio de homens doutos, quantas virtudes se requerem numa jovem de nobreza, tudo nela se encontra, recato, honestidade e modéstia.'" Cf. PEREIRA, Maria Helena Rocha. ibidem p. 67

⁵⁵ Em 1556, o poema foi publicado em Paris por Jean Nicot, antigo embaixador de França em Lisboa.

⁵⁶ "Pena foi realmente que não entrasses nesta cidade (...) porque, ainda que mais nada tivesses encontrado, de que te regozijasses (e, para dizer a verdade, temos aqui algumas coisas bonitas), poderias ter assistido, seis dias depois da tua partida, a um espectáculo único. Ouvias a Públia Hortênsia de Castro, uma menina de dezassete anos, instruída além do vulgar nos estudos aristotélicos, disputar publicamente, desfazendo com suma perícia e graça os arguciosos argumentos que lhe opunham muitos homens doutos, esforçando-se por combater as teses dela. E mesmo tu, ó sábio jurisconsulto, terias confessado que nunca presenciaste um torneio mais formoso, nem poderias ter negado que uma cidade que produz tal donzela (de mais a mais de figura muito agradável), era digna de ser visitada, e fosse somente por causa dela." André de Resende, sg. Carolina Michaëlis cf. PEREIRA, Maria Helena Rocha idem p. 68
Imagem, Públia Hortênsia de Castro [gravura impressa pelas Oficinas do CoMadamercio do Porto]

⁵⁷ Públia Hortênsia usaria o nome de *Hortênsia* em louvor da oradora romana, filha de Hortênsio e, quanto o *Públi*a, segundo Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie*, esta era uma cristã que afirmou a sua fé perante o Imperador Juliano. O que atesta da intenção de, num só nome, conciliar cristão e pagão Cf. PEREIRA, Maria Helena Rocha op cit, nota 41, p. 70

Neste leque de mulheres incluem-se, ainda, as eruditas senhoras, a saber, **Leonor de Noronha** (1488-1653), filha do segundo Marquês de Vila Real, D. Fernando de Meneses, escritora notável, aprendera latim com Cataldo Siculo, que elogiava a sua inteligência. Latinista desigual, traduziu o humanista italiano Marcantonio Coccio Sabellico, porventura aditando algo de seu⁵⁸, bem como outras obras deste autor⁵⁹, e sua mãe **D. Maria Freire**, Marquesa de Vila Real, considerada por seu mestre Cataldo, como uma das sibilas da corte⁶⁰.

D. Leonor de Mascarenhas, dama da rainha D. Maria, teve a seu cargo a educação de Filipe II, acompanhou a infanta D. Isabel, mulher de Carlos V, para Espanha, fundando o mosteiro de Santa Maria de los Angeles, em Madrid, onde viria a falecer. Poetisa latinista, traduziu as *Ennéadas* de Marco Antonio Sabellico - a instâncias de D. Leonor de Áustria - e foi comparada por Sá de Miranda a Vittoria Colonna. **D. Leonor Coutinho**, condessa da Vidigueira, compôs a novela de cavalaria, a *Chronica do Imperador Belisandro e de D. Beliandor*, obra inédita de que existem cópias. **D. Isabel de Castro e Andrade**, religiosa do convento de Varatojo, latinista e filósofa, notável nas teses divinas e profanas. **D. Joana da Gama** escreve na sua cela, uma sentenciosa colecção, compilada sob o título *Ditos da Freira*. De **Paula Vicente**, filha de *Gil Vicente*, que compilou o trabalho do pai, especula-se possa ter elaborado uma gramática inglesa e outra holandesa, sendo também exímia em clavicórdio, eloquente na música à qual mais se dedicava, junto com Ângela, irmã de Luísa Sigeia.

⁵⁸ “*Coronica Geral de Marco António Cocio Sabelico* des ho começo do mundo ate nosso tempo tresladada de latim em lingoagê Portugues por Dona Lianor filha do Marques de ela Real Dom Fernando, C., 1550; na p. 315 principia o Capitulo de lob de que nam faz mençam Sabelico” in **Dicionário dos mais ilustres Trasmontanos e Alto Durienses**, coordenação de Barroso da Fonte. Vol I. Guimarães, Editora Cidade Berço, sd

⁵⁹ “*Coronica geral da eneyda seguda de Março Antonio Cocio Sabelico* des ho começo do mundo até nosso tempo. Tresladada de latim em lingoagê Portugues por Dona Lianor filha do Marques de Vila Real Dom Fernando, ibid., 1553; Este livro he do começo da historea de nossa redeçam que se fez para consolação dos que nam sabé latim. Lx., 1552”

⁶⁰ Cf. Américo Costa Ramalho. Cataldo - Intervenção no colóquio internacional *Humanismo Latino na Cultura Portuguesa*. Porto. FLUP, 17 a 19 Outubro 2002, pp. 2 e 3

século XVII, entre a concessão e a misoginia

Após os círculos intelectuais constituídos por princesas e rainhas nos séculos XV e XVI, surgem em França os *salons* particulares à volta de mulheres eruditas. O Preciosismo francês - *préciosité* - resultado dos jogos aristocráticos das espirituosas senhoras francesas, *les précieuses*⁶¹, torna afamados os salões que as educadas damas dirigiam. Lugares de intriga política, ou não, espécie de câmaras de amor cortês, dirigidos por senhoras mas tendo como frequentadores os intelectuais, mulheres ou homens, da época, cultivavam a partilha de saber, a conversação e a pedagogia. Viriam a multiplicar-se para os finais do século, conhecendo todo o esplendor - embora modificando-se a temática - no século seguinte.

Na poesia inglesa da Restauração seiscentista destacam-se Katherine Philips, Lady Anne Killigrew, e Anne Finch, todas três integrando a corte de Maria de Modena, esposa de Jaime II. E ainda, Lady Mary Wroth, Margaret Cavendish, Aphra Behn e Mary Astell.

Várias outras mulheres se apresentaram neste panorama literário europeu, de que destacamos Anna Maria van Schumann, holandesa, e a veneziana *Elena Lucrezia Cornaro Piscopia*, a primeira mulher no mundo a obter um grau universitário.

les précieuses

62



Madame de Rambouillet - Catherine de Rambouillet ou de Vivonne, marquesa de Rambouillet - (1588-1665) pioneira dos *salons* parisienses, foi figura determinante neste círculo *precioso*. Recebia no *Hotel de Rambouillet*, a sua residência perto do Louvre, - que ela restaurou segundo o seu próprio projecto. Casada com Charles d'Angennes, que viria a ganhar o título de marquês, *Arthénice* - anagrama de *Catherine* - é uma das mulheres mais notáveis de seiscentos. Recebia os intelectuais da época, recostada na sua *chaise longue*, conforme ditava a moda. Usavam estas damas meias azuis - *bas-bleus*⁶³. Privilegiavam a conversação, promoviam a leitura - *La Calprenède*⁶⁴, de grande rigor moral. tendo um papel importante no que viria a ser o romance moderno francês. O elitista círculo de Rambouillet, ainda que celebrando o convívio e a festa - realizava bailes e fazia representações teatrais -, procurava ausentar a frívola galanteria, veiculando uma integridade acordada no decoro e bom senso, algo intrincado na corrupta sociedade parisiense.

⁶¹ Molière satirizou-as em *Les Précieuses Ridicules*, 1659. Em inglês, o termo refere-se às mulheres intelectuais da *Blue Stockings Society*, fundada por Elizabeth Montagu cerca de 1750. Ver século XVIII.

⁶² Madame de Rambouillet, anónimo, séc. XVII

⁶³ Termo que viria a servir de designação desdenhosa ao intelecto feminino, quer no francês quanto no inglês - *bluestockings* Ver Século XVIII

⁶⁴ Embora os títulos publicados - *Cassandra*, 1642-1650; *Cléopâtre*, 1648; *Faramond*, 1661; e *Les Nouvelles, ou les Divertissements de la princesse Alcidiane*, 1661 - fossem assinados por Madeleine de la Calprenède, alguns autores consideram que seriam escritas por seu marido, Gauthier de Costes.

Mademoiselle de Scudéry - Madeleine de Scudéry, *La Pucelle du Marais* - (1607-1701), conhecida como *Safo*, escritora, ficou conhecida como a primeira literata francesa. Escolhia as personagens das suas novelas galantes segundo os seus contemporâneos, ainda que descrevesse heroínas e heróis clássicos, num misto de antiguidade e contemporaneidade, ausentava estas dos contextos históricos dos antigos. Na verdade, escreveu sobre a vida na sociedade seiscentista.



Autora da novela mais longa da literatura francesa, *Artemène ou le Grand Cyrus*, 1649-1653, em dez volumes, presença assídua do *Hotel de Rambouillet*, abriu o seu próprio *salon*, onde recebia aos sábados. Lugar de versos e madrigais, cada um dos membros era designado por um sobrenome remetendo para uma heroína ou herói - *Clarínthe* pour la marquise de Sévigné, *Athénaïs* pour Madame de Montespan, *Lyliane* pour Madame Scarron (la future Madame de Maintenon). As suas personagens revelam novas emoções – tédio e desassossego – sendo os seus escritos retrato da sociedade elegante. Foram compilados em dez volumes, *Morale du monde ou Conversaciones*, 1680-82. Foi a primeira mulher a obter o prémio de eloquência da Académie Française.

66



Ninon de Lenclos - Anne de Lenclos - (1620-1705) versada em italiano e espanhol e conhecedora das ciências, desfilava nos vários *salons* onde declamava os clássicos e Montaigne. Senhora que cultivava o epicurismo e se rendia a vários amores - apelidavam-na de *Notre Dame des Amours* - dirigia o seu salão literário no Marais, *Hotel de Sagonne*, onde Molière lia *Tartuffe* e Boileau as suas *Satires*, salão apreciado por ambos os sexos, a que todos os grandes acorriam. Colossal educadora, muitos jovens eram a si enviados pelos pais para que procedesse à sua instrução. O próprio Luís XIV se interessava pelos seus sensatos e sábios conselhos. Ninon é a figura da mulher culta e independente, no social e no coração, precursora da mulher livre.

Madame de Sévigné - Marie de Rabutin-Chantal - (1626-1686) ficou célebre pelas *Lettres* escritas a sua filha, **Contesse de Grignan**, correspondência que se manteve durante trinta anos numa periodicidade de três a quatro cartas por semana, inteligente, criativa e relato de uma época. No século XVII, era hábito a correspondência ser lida, em voz alta, ao círculo de amigos, mas Madame de Sévigné não pensava tão-pouco que as suas epístolas viessem a ser

⁶⁵ Mademoiselle de Scudéry, anónimo, séc. XVII

⁶⁶ Ninon de Lenclos, imagem in In Duchêne, Roger. **Ninon de Lenclos ou La manière jolie de faire l'amour**. Paris. Fayard, 2000

publicadas. Foram-no, primeiro de modo clandestino, em 1725, e no ano seguinte com permissão de sua neta, Pauline de Simiane.

De educação esmerada, Madame de Sévigné conhecia perfeitamente o italiano, razoavelmente o latim e algo de espanhol e, muitas das suas leituras foram religiosas. Nas suas cartas manifestava uma apropriação considerada pouco própria, por vezes algo satírica, dos termos e sintaxe sagradas bem como das histórias bíblicas, a par de considerações sociais algo frívolas, a que não podemos, porém, abstrair o dom da escrita.

Desinteressada dos mexericos da sociedade parisiense, de que troçava a modo cáustico, era na escrita que se refugiava. Admiradora dos jansenistas, a sua conduta não se coaduna com a austera doutrina destes, pelo que os escritos de Sévigné permanecem na ambiguidade.



67

A Paris, ce lundi 15e décembre 1670

Je m'en vais vous mander la chose la plus étonnante, la plus surprenante, la plus merveilleuse, la plus miraculeuse, la plus triomphante, la plus étourdissante, la plus inouïe, la plus singulière, la plus extraordinaire, la plus incroyable, la plus imprévue, la plus grande, la plus petite, la plus rare, la plus commune, la plus éclatante, la plus secrète jusqu'aujourd'hui, la plus brillante, la plus digne d'envie [...]⁶⁸

Marie de Rabutin-Chantal

69



Madame de Lafayette - Marie Madeleine Pioche de la Vergne - (1634-1693), dama de honor de Ana da Austria, frequentando os *salons* de Rambouillet e Sévigné, estreitando laços com esta última aquando do segundo casamento da mãe com um tio de Sévigné. Casa aos vinte e um anos com François Motier, conde de Lafayette, do qual se separaria quatro anos depois dadas divergentes preferências de vida - o conde apreciava a vida campestre e Marie Madeleine Paris, onde criou o seu exclusivo *salon*.

Publica a primeira novela em 1661, *L'Histoire de la Princesse de Montpensier*, delineando já a triangulação amorosa, seu tema preferido. É durante a demorada relação com o duque de La Rochefoucauld – que a tornou próxima de outros intelectuais como Racine e Boileau - que redige a obra-prima *La Princesse de Clèves*, 1678, um dos primeiros romances psicológicos, considerada a novela mais importante de seiscentos e o retrato da sociedade de Versailles. Foi escrito sob anonimato, apenas desvendado no final da vida.

⁶⁷ Madame de Sévigné por Claude Levevre, séc. XVII

⁶⁸ Excerto de uma das célebres cartas escritas por Madame Sévigné a seu primo, M. de Coulanges, aquando do casamento de *la Grande Mademoiselle* e Lauzun, casamento que Luís XIV interditou, mas que acabou sendo realizado em segredo.

⁶⁹ Madame de Lafayette, anónimo, séc. XVII

Madame de La Sablière - Marguerite Hessein de La Sablière - (1636-1693) era um dos *ornamentos* de seiscentos. Instruída em física, astronomia, matemática e música, dominava várias línguas. Casou com Antoine de Rambouillet de La Sablière, *ho* *Madame d'esprit*, com o qual teve o *salon*, *Folie-Rambouillet*, que reunia Lafayette, Sévigné, Molière, Racine e tantos outros que protegia, como Jean de La Fontaine.



70

71



Madame Deshoulières - Antoinette Du Ligier de la Garde – (1638-1694) fluente em latim, italiano e espanhol. Casou aos treze anos com Guillaume de Boisguerin, senhor de Deshoulières.

Célebre na corte de Luís XIV, conquistando a admiração dos homens de letras, entre eles Corneille e Voltaire. Considerada a *décima musa*, escreveu poesia - canções, odes, baladas, madrigais... - e também textos dramáticos. Foi eleita para a *Accademia Ricovrati*, de Pádua. Nos últimos anos de vida, o reino atribui-lhe uma pensão. A compilação da sua obra começa a ser publicada no ano seguinte à sua morte.

72

Madame Dacier - Anne Dacier - (1664-1720) primeira filóloga, é quase uma desconhecida. Muito cedo revelou aptidão no estudo de latim e grego, traduzindo e publicando, com grande sucesso, Aristófanos, Homero - Odisseia e Ilíada, as comédias de Terêncio e a poesia de Sappho e Anacréon – em cujo prefácio se dirigiu às mulheres, dizendo que a estas queria dar o prazer de conhecerem o mais belo poeta grego. Com a morte do pai, acompanha o secretário deste para Paris, onde o duque de Montpensier preparava, para a instrução do *dauphin*, filho de Luís XIV, uma coleção de clássicos, assim lhe encomendando tal tarefa. Modesta e discreta, permitiu porém que a França convivesse com os clássicos. Escrevia, diariamente, sobre a Bíblia, reflexões que não publicou porque “*une fe* *Madame devait lire et méditer les Ecritures pour régler sa conduite, mais elle devait le faire pour elle seule. Le silence est la parure des Madames.*”



⁷⁰ Madame de La Sablière por Pierre Mignard, séc. XVII

⁷¹ Madame Deshoulières, anónimo, imagem publicitária, 1910

⁷² Madame Dacier, anónimo, sd



74

Lady Mary Wroth (1587-1651), inglesa, inteligente, culta, o casamento leva-a para a corte - onde se torna famosa pelos seus atributos representando em várias *masques*⁷³. Viria a deixar de ser solicitada para participar nos serões festivos, bem como da companhia da rainha Ana, após a escandalosa relação amorosa com seu primo, da qual nasceram dois filhos. Em 1621 publica o romance *The Countess of Montgomerie's Urania*, que provocou grande controvérsia porquanto desenho da vida na corte, seus membros e escândalos, reflectindo sobre o paradoxal conceito de fidelidade segundo a perspectiva feminina e masculina. Escreveu também poesia e uma peça de teatro não publicada, *Love's Victory*.

75

Anna Maria van Schurman (1607-1678), humanista e intelectual holandesa, era excelente em literatura, arte e música. Aos quatro anos sabia ler e escrever - aprendera com o preceptor dos irmãos e o pai, que cedo percebendo as suas capacidades nela acreditou. Anna dominava o holandês materno, francês, inglês, italiano, latim, grego, hebreu, árabe, sírio e etíope. A correspondência que manteve com os intelectuais do seu tempo diz dos seus conhecimentos metafísicos, de lógica e filosofia, da astronomia, física e geografia, da medicina e botânica, e ainda da história e política. Foi, talvez, o maior vulto feminino do século. Defendia que a mulher que tivesse tempo e meios se dedicasse ao estudo. O seu talento conseguiu que fosse convidada para estudar na universidade dos Países Baixos, embora não podendo participar nas aulas, para tal foi construído um espaço junto ao auditório, de modo a que assistisse às discussões entre professores e alunos - homens - sem ser vista. Embora se dedicasse a várias matérias, predominaram os estudos teológicos e ciências paralelas.



Je salue le seigneur André Rivet,

Une énorme admiration pour les sciences, ou pour l'équité du droit commun, me pousse à ne pas admettre que ce qui est un désir honorable pour tous, soit une exception pour notre sexe. Et puisque la connaissance est un tel grand trésor pour l'humanité, qu'elle doit justement se répandre pour l'usage public, mais également individuel (dans la mesure du possible pour la situation de chacun), je ne vois pas pourquoi cette parure, qui est le plus resplendissant, ne sied pas à une jeune fille que nous laissons s'embellir et se rendre attrayante.

⁷³ A *masque* é um género de espectáculo que surge nos últimos anos do reinado de Elizabeth, finais de dezasseis, e que, ao longo do século XVII, entreteu a aristocracia inglesa, que não apenas assistia, como também participava. Misto de poesia e bailado, um espectáculo magnífico que irradiava o esplendor da corte e que envolvia todos os dotados, dos poetas aos compositores. Ver [da Ópera](#)

⁷⁴ Lady Mary Wroth, anónimo, séc. XVII, colecção do Visconde de L'Isle

⁷⁵ Anna Maria van Schurman por Jan Lievens, 1649

Il n'y a aucune raison pour laquelle la république devrait craindre ce changement, vu que la gloire de l'ordre littéraire ne détruit pas la splendeur de l'ordre du pouvoir. Au contraire, chacun partage l'opinion que l'État le plus prospère sera celui dont la majorité n'est pas soumise aux lois, mais se laisse guider par la sagesse.⁷⁶

Anna Maria van Schurman

77



Margaret Cavendish (1623-1673), inglesa, natural de Essex, como as irmãs, aprendeu o bordado, canto e dança, bem como a tocar alaúde e lia os clássicos, algo pouco comum numa jovem britânica. Escreveu desde cedo o que denominava os seus *baby books*, produzindo dezasseis volumes. Leal à coroa, desloca-se com a família para Oxford, onde Carlos I se exilou, tornando-se aia da rainha. A saída dos monarcas para França, que a afastou da família, dar-lhe-ia o mote para os seus romances. É em

França que conhece William Cavendish, duque de Newcastle, com quem casa em 1645. Vivem modestamente, em Paris e Antuérpia, onde o marido e cunhado lhe ensinam filosofia e ciências. Num regresso, por um ano, a Inglaterra, escreve uma colectânea de poemas, *Poems and Fancies*, o seu primeiro livro, recebido com agrado. Aplaudida pela originalidade, criticada pela incorrecta gramática, as opiniões eram acesas. A liberdade de pensamento era a sua mais valia.

Para uns devassa, para outros heroína. É a primeira celebridade britânica. Publica o primeiro livro aos trinta anos, com o seu próprio nome, escandalizando parte da sociedade, mas tornando-se um sucesso de vendas. Publicar era já um excesso, desmedido atrevimento. Enquanto os mais conservadores ironizavam, classificando os seus livros como obscenos, os poetas glosavam-na. Apaixonada pela Ciência, ficcionava outros mundos.⁷⁸ Publicou ainda seis tratados filosóficos, vinte textos para teatro, a sua autobiografia e a biografia de seu marido.

**Take me, sweet love, with joy into your bed,
And on your fresh green breast lay my black head.**

Margaret Cavendish

⁷⁶ Excerto de Carta de Anna Maria van Schurman a André Rivet, Utrecht, le 6 novembre 1637. Originalmente em Latim, parte de *Amica dissertatio*, é um documento importantíssimo no que respeita ao acesso da mulher seiscentista ao saber. Tradução para o francês de Barbara Bulckaert, segundo tradução holandesa de Bea Van Ve Wiele, revisão de Alexandre Vanautgaerden. Cf. BULCKAERT, Barbara. *Une lettre de l'humaniste Anna Maria van Schurman (1607-1678) sur l'accès des femmes au savoir*. in revista Clio, numero 13, 2001, *Intellectuelles*. A versão completa da epístola pode ser lida em <http://clio.revues.org/document141.html>

⁷⁷ Margaret Cavendish, anónimo, sd

⁷⁸ Virginia Woolf escreveria um ensaio acerca de Margaret onde diria "*though her philosophies are futile, and her plays intolerable, and her verses mainly dull, the vast bulk of the Duchess is leavened by a vein of authentic fire*" in WOOLF, Virginia. *Margaret Cavendish The Duchess of Newcastle* in **Collected Essays**, Vol. III. Harcourt. Brace & Company, 1925

Aphra Behn (1640-1689), dramaturga, é uma das primeiras escritoras inglesas profissionais. De origem humilde, aos vinte e três anos, visita a colônia inglesa, hoje Suriname, onde o encontro com um escravo africano resultaria no livro *Oroonoko*, 1688. Teria casado em 1664, ligação nunca confirmada, supondo alguns autores que a própria a teria forjado de modo a se fazer viúva e assim auferir e maior independência. Outra controvérsia refere-se à sua presença na corte de Carlos II, pelo qual teria sido recrutada enquanto espia em Antuérpia. Seria *Astrea* o seu nome de código, nome com que, de facto, assinou posteriores escritos.



79

Arrojada, livre, polémica, próxima de outros dramaturgos da época, produziu peças de teatro mas também novelas, poemas e panfletos. Um dos seus críticos mais severos foi Alexander Pope, o maior poeta inglês de setecentos. Uma das suas maiores admiradoras foi Virginia Woolf. A sua pretensa bissexualidade tornou-a uma referência no século XX. Sepultada em Westminster, o epitáfio "*Here lies a Proof that Wit can never be / Defence enough against Mortality.*"

By this my verse is sure to gain
Eternity with men,
Which by your voice it will obtain,
Though never by my pen.
I'd rather in your favour live,
Than in a lasting name,
And a much greater rate would give
For happiness than fame.

Katherine Philips⁸⁰

81



Katherine Fowler Philips (1632-1664), nascida em Londres, dela se diz haver aprendido a Bíblia desde os cinco anos, tornando-se uma rebelde em termos religiosos, quebrando com as tradições presbitérias paternas. Casa, aos dezasseis anos, com James Philips, um parlamentar galês, fazendo da sua residência em Cardigan, um salão literário cujos membros adoptavam nomes bucólicos remetendo para a temática grega - Katherine era *Orinda* e

⁷⁹ Aphra Behn, imagem in TODD, Janet. *Oroonoko, The Rover and Other Works*. London. Penguin, 1992

⁸⁰ *To Lady Elizabeth Boyle*, in DYCE, Rev. Alexandre. *Specimens of British Poetesses*. London. T. Rodd, 1827, pp. 78-9

⁸¹ Katherine Fowler Philips, anónimo sd

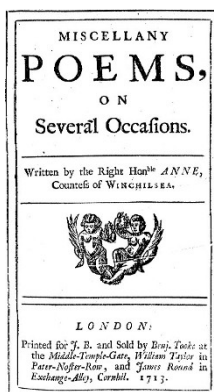
seu marido *Antenor* - e cuja actividade está atestada na publicação *Letters of Orinda to Poliarchus*, 1705, de Bernard Lintot.

Fluente em várias línguas, A sua poesia celebra o amor platónico e era admirada por vários poetas contemporâneos. Dedicou-se à tradução de Corneille, *Pompe*, que viria a ser publicada em Dublin, e levada a palco, em 1663, seguindo-se *Horace*, 1664. Atribuem-se-lhe um volume de poemas *Female Poems, written by Ephelia*, pois que denotam o seu estilo muito peculiar e não frequente entre outras contemporâneas.

Anne Kingsmill Finch (1661-1720), nasce em Hampshire, cujos pais cedo faleceram, educada pela avó - passou a residir com esta em Charing Cross, Londres - e depois com o segundo marido da mãe, num ambiente que defendia igual educação para jovens de ambos os sexos, inovador em seu tempo. Anne estuda as mitologias grega e romana, a Bíblia, francês e italiano, bem como história, poesia e drama. Em 1682, rumo ao Palácio de St James, integrando a corte de Maria de Modena, esposa de Jaime II, crescendo o seu interesse pela poesia. Aí casa com Heneage Finch, vindo a tornar-se Condessa de Winchilsea. Um casamento feliz, vindo Anne a dedicar vários poemas ao seu conjugue, o mais afamado *A letter to Dafnis*, 1685, desafiador das convenções da época dado o fervor da escrita, que seu marido incentivava.



A sua temática, oscila entre o intimista - registo de pensamentos e divagações pessoais -, o testemunho vivencial - certificando de episódios sociais e políticos da sua época -, e o retiro campestre a que se remeteu, em Eastwell, não apenas a levou a imensa produção como a temas bucólicos e metafísicos, de que é exemplo *A Nocturnal Rêverie*. Com a subida ao trono da Rainha Ana, o casal encontra terreno mais propício na corte, retornando a Londres, sendo Anne encorajada - por Alexander Pope, entre outros - a publicar sob o seu próprio nome, pois que uma publicação datada de 1691, bem como *The Spleen*, 1711, haviam sido anónimas, e o poema *The Introduction* - reflexão sobre a atitude social à poesia feminina, apenas circulara em círculo privado.



Surge, assim, *Miscellany Poems, on Several Occasions*, 1713, assinado inicialmente como *Written by a Lady*, vindo, posteriores edições a referir a autoria de *Anne, Countess of Winchilsea*.⁸² Recuperada pelo poeta William Wordsworth, em *Lyrical Ballads*, 1815, e editada a maior colecção dos seus poemas, por Myra Reynolds, em 1903. Escreveu, também, fábulas e peças para teatro e atribui-se-lhe o libreto de *Vénus and Adónis*, musicado por John Blow⁸³. Anne Finch é uma das primeiras escritoras inglesas a publicar os seus trabalhos, e, hoje, tida como uma das melhores poetisas até ao

⁸² Sg. AAVV. **Women Critics 1660-1829: An Anthology**. Ed. Folger Collective on Early Women Critics. Bloomington. Indiana University Press, 1995, pp. 45-43

século XIX, embora conhecesse moderada notoriedade em vida.

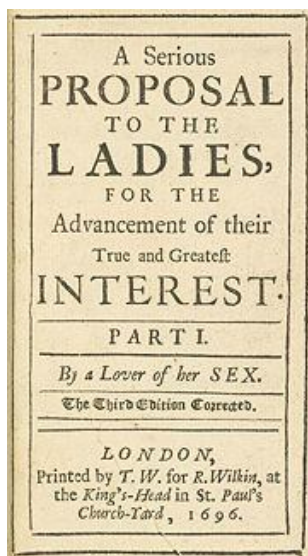
84



Anne Killigrew - Lady Killigrew - (1660-1685), pintora e poetisa, filha e sobrinha de poetas e dramaturgos ligados à corte Stuart, compôs apenas trinta e três poemas, publicados postumamente, 1686, sendo, todavia, considerada uma das autoras mais significativas na literatura inglesa de seiscentos. Os seus escritos denotam conhecimento da Bíblia, mitologia grega e filosofia, temas predilectos das poetisas inglesas deste século.

Por ela, o poeta John Dryden mostrava grande apreço, comparando-a a Safo, e, aquando da morte precoce, dedicou-lhe a elegia *To The Pious Memory of the Accomplished Young Lady Mrs. Anne Killigrew*⁸⁵, 1686. Atribuem-se-lhe quinze pinturas, apenas quatro sobrevivendo até ao presente, igualmente de temática bíblica e mitológica, possivelmente em complemento dos seus poemas, ou, ao invés, em resultado destes. Poemas e telas denunciando rebelião contra o jugo masculino nas artes. Várias composições para soprano, alaúde e viola de gamba, publicadas desde o início de seiscentos, assinadas por Lady Killigrew, sugerem haver sido Anne Killigrew a sua autora.

86



Mary Astell (1666-1731), inglesa, fervorosa anglicana, aliou os seus créditos filosóficos e religiosos, em que era conservadora, a uma atitude *feminista* assaz inovadora. De origens modestas, através do tio conheceu os filósofos de Cambridge e despertou para a necessidade de modificar o estatuto intelectual da mulher, defendendo que quanto mais instruída melhor serviria a Deus.



Entre as suas obras, *A Serious Proposal to the Ladies for the Advancement of their true and greater Interests. By a lover of her Sex*, é publicada em 1694, após o que enceta correspondência com

⁸³ Cf. WINN, James. *The Review of English Studies*. Lix, 2008, pp. 67-85

⁸⁴ Anne Killigrew, auto-retrato, 1685

⁸⁵ Cf. VELEZ-NUNEZ, Rafael. *Broken emblems: Anne Killigrew's Pictorial Poetry* in **Re-shaping the Genres Restoration Women Writers**. Bern. Peter Lang, 2003, pp. 49-66

⁸⁶ Mary Astell, imagem in SUTHERLAND, Christine anónimo, sd **The Eloquence of Mary Astell**. Calgary. University of Calgary Press, 2005

o filósofo John Norris, que viria a ser editada, por acordo entre ambos. Procurou criar um mosteiro protestante feminino, onde pretendia instruir as mulheres, sonho que não chegou a concretizar.

87



Elena Lucrezia Cornaro Piscopia (1646-1684) nascida em nobre família veneziana. Fluente em latim e grego, francês, espanhol, hebreu e árabe, que lhe concedeu ser chamada de *Oraculum Septilingue*. A par das letras, estudou matemática, astronomia, filosofia e teologia, estas duas últimas as matérias suas preferidas. Era também uma excelente executante de cravo, clavicórdio, harpa e violino. E compunha. Frequentou a Universidade de Pádua, onde prestou provas públicas, a que ocorreu numerosa assistência. Em 1678, torna-se Doutora em Filosofia, primeira mulher no mundo a receber tal título.

Membro de várias academias europeias, viria a dedicar-se à caridade. Os seus trabalhos são publicados quatro anos após a sua morte.

seiscentistas portuguesas – *auctoritas* religiosas

Em Portugal, durante o domínio filipino 1580-1640, a ausência da corte régia inibia actividades de criação literária, teatral e artística, e a religiosidade elevada faz-se sentir na produção feminina, dividida entre a corte e o claustro. A avaliação que se faz da mulher oscila entre o louvor - onde se incluem as narrativas de amor cortês, e se cantam virtudes e santidade, por vezes a coragem em heróicos feitos - “as mulheres são sábias, prudentes, profetisas, eloquentes, secretas, constantes, piedosas, caritativas, virtuosas, valorosas, magnânimas e excelentes”⁸⁸ -, pretendendo transmitir o exemplo que se queria fosse seguido -, e a crítica, frequentemente inclusive à beleza pois esta conduziria o homem à perdição.

Soror Violante do Céu - Violante Montesino - (1602-1692) professou no Convento de Nossa Senhora do Rosário em 1630. É, porventura, a poetisa mais considerada da poesia barroca, sendo já em seu tempo apreciada - era conhecida como *Décima Musa* e *Fénix dos Engenhos Lusitanos*⁸⁹. Cultivou o amor profano e o amor a Deus e a reflexão sobre a vaidade humana.

⁸⁷ Elena Lucrezia Cornaro Piscopia, anónimo, séc. XVIII?

⁸⁸ Segundo Maria Regina Tavares da Silva, parafraseando Cristóvão da Costa, natural de Ceuta ou Tânger quando estas eram praças portuguesas, que publica, em Veneza, o **Tratado en Loor de las Mugerres, e dela Castidd, Onestidd, Constancia, Silencio y Justicia**, 1592, panegírico das mulheres e virtudes segundo as virgens clássicas e matronas da Antiguidade. Cita também a autora Duarte Nunes de Leão, autor de **Descrição do Reino de Portugal**, 1599-1610, onde dedica três capítulos à exaltação feminina, um dos quais *Da habilidade das mulheres Portuguesas para as letras & para as artes liberaes*. in SILVA, Maria Regina Tavares da. *O Que Se Dizia Sobre as Mulheres*, in Revista Oceanos, *Mulheres no Mar Salgado*. Número 21, Janeiro/Março 1995.CNCDP, .p. 81

⁸⁹ Cf. AAVV. **Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura**. vol.18. Lisboa, Editorial Verbo, 1976, p.1258

Para lá da compilação *Rimas* - que publica em Ruão, 1646 -, e do *Parnaso Lusitano de Divinos e Humanos Versos* - publicado em Lisboa, 1733 -, tem várias composições poéticas na *Fénix Renascida*. Compôs ainda, aos dezassete anos, uma comédia para a visita de Filipe II a Lisboa.

Ao Padre António Vieira pregando do nascimento de N. Senhora no Convento da Rosa

(...)

Delirar por louvar o mais perfeito,
Achar a perfeição no que é defeito;
Empreender aplaudir tal subtileza,
Livrar todo o valor na mesma empresa.
Errar exagerando,
Ganhar perdendo e acertar errando.
Siga pois o melhor indigna Musa
E deponha os excessos de confusa,
Que, para acreditar-se,
Basta, basta o valor de aventurar-se;
E para vos livrar de detrimento,
Ser vossa a obra e meu o pensamento.
Pois não fica o valor aniquilado,
Sendo meu o louvor, vós o louvado,
Porque somos os dois, no inteligível,
Eu ignorante e vós incompreensível.

Violante do Céu

Soror Maria do Céu (1658-1753), poetisa e dramaturga, professou no Convento da Esperança, em 1676, do qual viria a ser abadessa. Uma das raras mulheres cultas do país, cultivou o barroco sendo uma das poetisas mais reconhecidas no género e ainda autos e comédias religiosas a serem representados. Sob o pseudónimo de *Maria Clemência, Religiosa de S. Francisco no Mosteiro da Ilha de S. Miguel*, assinou várias obras como *A Fénix Aparecida na Vida, Morte, Sepultura e Milagres da Gloriosa Santa Catarina*, 1715, e *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio*, 1736.

No mesmo convento da Esperança, professou também **Soror Madalena da Glória** (1672-1760?) poetisa e prosadora, autora de uma poética considerada moderna à época. Escreveu *Brados do Desengano contra o Profundo Sono do Esquecimento*, 1739 e 1749, *Orbe Celeste adornado de brilhantes estrelas e dois ramalhetes*, 1742, e *Reino da Babilónia ganhado pelas armas do Empírio*, 1749.

Soror Mariana Alcoforado (1640-1723), professou no Convento da Conceição em Beja, de onde era natural. Em 1669, são publicadas as suas cartas. *Lettres Portugaises*, título na edição parisiense; *Lettres d'amour d'une religieuse portugaise*, em Colónia. Dirigidas ao cavaleiro de Chamilly, há quem duvide desta autoria. São as epístolas de Mariana divergentes das meditações teológicas ou filosóficas comuns entre as restantes religiosas. De teor amoroso, a correspondência de Mariana testemunha a sua paixão e o desespero de amar sem ser correspondida, a par da lucidez de se saber abandonada e reflecte a sua escrita fluida e erudita educação⁹⁰.

91



Atormentaste-me com a tua insistência, transtornaste-me com o teu ardor, encantaste-me com a tua delicadeza, confiei nas tuas juras, seduziu-me a minha inclinação violenta, e o que se seguiu a tão agradável e feliz começo não são mais que suspiros, lágrimas e uma tristíssima morte que julgo sem remédio. E certo que tive, ao amar-te, alegrias surpreendentes, mas custam-me agora os maiores tormentos: são extremas todas as emoções que me causas. Se tivesse resistido com afinco ao teu amor, se te houvesse dados motivos de desgosto ou de ciúme para mais te prender, se tivesse notado em mim qualquer intencional reserva, se, enfim, tivesse tentado opor (embora, sem duvida, fossem inúteis tais esforços) a razão à natural inclinação que tenho por ti, e que cedo me fizeste notar, poderias então punir-me severamente e servires-te do teu domínio sobre mim; porém antes de dizeres que me querias já eu te julgava digno de amor, manifestaste-me a tua paixão, fiquei deslumbrada, e abandonei-me a ti perdidamente.

Mariana Alcoforado⁹²

⁹⁰ Eram conhecidos os *palatórios* dos conventos de religiosas que, em determinados dias - *dias de grade* -, reuniam *pessoas de boa roda*, locais ou forasteiros, dando lugar ao desabrochar e vivenciar de múltiplas paixões. Cf. LIMA, Marcelino. **Famílias faialenses**. Horta. Minerva Insulana, 1923, p. 291. Ver também **Teresa Margarida da Silva e Horta**, século XVIII

⁹¹ Soror Mariana Alcoforado, anónimo sd

⁹² Carta IV in **Cartas Portuguesas atribuídas a Mariana Alcoforado**. Tradução de Eugénio de Andrade. Edição bilingue. Lisboa. RTP, Março de 1980



O tempo é de esplendor e revolução. A vida, uma pretensa inesgotável festa. A França, palco de *Madame de Pompadour* abriga os intelectuais e artistas. Os franceses fizeram desde cedo da conversação uma arte, tendo por isso o *salon* desempenhado importante papel social e cultural. Iniciados nos finais de seiscentos, eram exclusivamente literários e foi o mais ilustre o já referido de *Catharina de*

Vivonne, no palácio Rambouillet. À sua semelhança criaram-se os de *Mademoiselle Scudery* - este igualmente célebre, reunindo aos sábados -, *Mademoiselle Paulet*, *Madame Arragonais*, *Madame Scarron*, *Madame de Sablé* - de onde emanaram as Máximas de Rochefoucauld -, de *Ninon de Lenclos* - reunião de libertinos e homens de Letras - sendo o último, o da *Duchesse du Maine*, no Castelo de Sceaux.

Os salões do período da Regência, queriam-se independentes de costumes e ideias. Destacam-se os de *Madame de Lambert* - defensor da moral e pouco ousado -, de *Madame de Tency*, de *Madame du Deffand*, de *Mademoiselle de Lespinasse*, de *Madame Geoffrin*, de *Madame de Epinay*, de *Mademoiselle Quinault* e tantos mais a que se juntavam outros serões em demais residências particulares, sendo o último o de *Madame Necker*, onde sua filha, *Germana Necker* - futura baronesa de Staël - se destacava. Viriam a desaparecer com a Revolução Francesa, nos inícios de oitocentos, não sem antes se destacarem os de *Madame de Staël*, *Madame de Genlis*, *Madame de Récamier*, *Madame de Girardin*, *Madame de Ancelot*, *Madame Geoffrin*, *Madame du Deffand*, *Julie de Lespinasse*, *Madame Necker*, e *Madame de Beaumont* - que contava com a presença de Chateaubriand.

Às *Salonnières* francesas contrapunham-se as inglesas *Bluestockings*, rigorosas na sua integridade e na transmissão do conhecimento, sendo as mulheres lutadoras e intelectualmente superiores olhadas mais com suspeição do que com admiração. A missiva, prática já antes recorrente, viria, neste século, a ser o passaporte para a escrita assumida, mais pública, o romance. Em termos de leitura e registos de escrita, em Inglaterra eram comuns, no século

⁹³ A tela *Salon de Madame Geoffrin*, 1755, foi encomendado por Joséphine de Beauharnais Bonaparte, a Anicet Lemmonier, para o Château de La Malmaison. A reunião representada, porém, nunca existiu. O pintor imaginou um serão representando todas as personalidades ilustres que, ao longo de quatro décadas, frequentaram Madame Geoffrin. Em fundo, Maupertuis, Mairin, d'Aguesseau, Clairaut. Atrás, da esquerda para a direita, Gresset, Marivaux, Marmontel, Vien, Thomas, La Condamine, l'abbé Raynal, Rousseau, Rameau, Mlle Clairon, Hénault, le duc de Choiseul, la statue de Voltaire, d'Argental, Saint-Lambert, Bouchardon, Soufflot, Danville, le comte de Caylus, Bartolomeo de Felice, Quesnay, Diderot, le baron de l'Aune Turgot, Malhesbes, le maréchal de Richelieu. À frente, da direita à esquerda., frente a Clairaut, Montesquieu, la comtesse d'Houdetot, Vernet, Fontelenelle, Mme Geoffrin, le prince de Conti, la duchesse d'Anville, le duc de Nivernais, Bernis, Crébillon, Piron, Duclos, Hervétius, Vanloo, d'Alembert atrás da secretária, Lekain lendo. Mais à esquerda, Mlle de Lespinasse, Mme du Bocage, Réaumur, Mme de Graffigny, Condillac, Jussieu, em frente deste Daubenton e Buffon.

XVIII tardio, os *pocket books*, pequenos livros, às mulheres destinados, com capa em pele que serviam principalmente como diários e continham ilustrações, poemas, canções e puzzles, sendo que algumas das imagens veiculavam a pretensa figura do ideal feminino, outras apresentavam uma nova visão de um panteão de mulheres criativas⁹⁴.

A uma corte sumptuosa e faustosa, debruçada sobre os prazeres, onde reina a fulgurante *Marie Antoinette*,⁹⁵ contrapõe-se uma ascensão popular. Da igualdade e da liberdade. *Liberté. Égalité. Fraternité*, dita a Revolução. Interrompidos em 1793, com a instalação de *la Terreur*, os salões literários terminam com a morte de Madame Roland. A Revolução que concede a igualdade sucessória, o divórcio e encoraja a instrução, exclui a mulher da vida política, interditando os salões privados em 1793, procurando ausentar a mulher da partilha de ideias, regressão face ao antigo regime, que à mulher concedia inclusive a regência do reino.

Paradoxais tempos, entre a máscara e o esclarecimento. Contudo, a Revolução Francesa, onde as mulheres participam activamente, viria, ao invés de lhes conceder maior autonomia, a reduzir-lhes os direitos. Regressão de *alforria*. E porém, este é, também, o século iluminado. A humanidade busca incessantemente a Luz, a razão, o saber. *Recherche du Temps*. Enquanto os filósofos franceses não reconheciam uma igualdade racional e política entre ambos os sexos, alguns iluminados escoceses reconheceram-lhes um papel no desenvolvimento da sociedade civil. David Hume, por exemplo, incluía tanto mulheres quanto homens na sua visão de progresso, acreditando que *elas* tinham um dom natural para a conversação que as ajudava a liderar⁹⁶.

Catharine Macaulay e *Mary Wollestone-Craft* receberam a Revolução Francesa com entusiasmo crendo ser esta a defensora dos direitos da mulher, porém, as suas vidas pessoais e atitudes liberais não são bem vistas numa moral cada vez mais rígida, porquanto, no final do século, após as revoluções francesa e americana, a Inglaterra assiste a um emergente conservadorismo. A Revolução Francesa decidiu, contudo, o início de uma nova era. Desenho da mudança, não apenas uma França moderna, mas alterando toda a história europeia pelo que o tardio século XVIII requer uma atenção reforçada. E os nomes impõem-se, em França, *Olympe de Gouges* escreve a Declaração dos Direitos da Mulher e da cidadã; em Inglaterra, *Mary Wollstonecraft* publica o seu manifesto feminista e *Charlotte Lennox* (1730-1804), romancista, escreve o ensaio *Of the Studies Proper to Women*.

As vozes fazendo-se ouvir.

⁹⁴ Ver pintura de Richard Samuel. The nine living muses of Great Britain, 1778, in *Ladies New and Polite Pocket Memorandum-Book for 1778.*, in [das Musas](#)

⁹⁵ Para Maria Antonieta ver [da Música - mecenas](#)

⁹⁶ Cf. HUME, David. **Essays, Moral, Political and Literary**. Oxford, 1963, p. 278



Madame Geoffrin - Marie Thérèse Rodet Geoffrin - (1699-1777) orfã de mãe aos sete anos, viveu com a avó, Madame de Chemineau. Casa aos catorze anos com François Geoffrin, trinta e cinco anos mais velho, herdeiro de grandiosa fortuna da sua primeira mulher. Desse casamento nasceu a futura marquesa de la Ferté Imbault.

É a figura liderante do iluminismo francês conhecendo uma reputação além-fronteiras na época. O seu salão funcionou durante quarenta anos, frequentado por intelectuais das letras e das artes, da filosofia, das ciências e das finanças, aos quais servia de guia ou protectora. Abria às segundas-feiras a artistas ilustres - entre eles o arquitecto Jacques-Germain Soufflot e o pintor François Boucher -, e às quartas aos espíritos literários - Voltaire, Diderot ou Montesquieu - sendo servidos almoços, ao invés dos habituais jantares, o que permitia que a conversação se estendesse tarde afora. Manteve correspondência importante com outros vultos nacionais e estrangeiros.

98

Pauline de Montmorin, condessa Leprince de Beaumont -

Jeanne Marie Le Prince de Beaumont - (1711-1780) destaca-se por ser a primeira escritora a escrever para jovens leitores. Divorciada, troca Rouen por Inglaterra, onde trabalha como governanta, e redige tratados de educação destinados a crianças, adolescentes e mesmo senhoras. Aí, voltaria a casar tornando-se mãe de seis filhos. De regresso a França, dedica-se ao seu jardim e cultivo da terra, enquanto escreve tratados de história, gramática e teologia.



Com *Magasin d'Enfants*, publicado em 1757, a autora conheceu enorme sucesso na culta e velha Europa bem como no Novo Mundo. A tradução portuguesa, *Tesouros de Meninas*⁹⁹, foi produzida para ser oferecida a D. Leonor Ernestina Dhaum, marquesa de Pombal, advertindo no Prólogo, “*deve[r] ser o primeiro, que se deve dar a hum menino, ou menina, tanto que se destina a aprender as primeiras letras*”. A obra não se restringia apenas a alfabetização, porquanto nela se contam histórias bíblicas - *Adão e Eva* - e ficcionais - *A Bela e o Monstro* - procurando incutir noções de moral e virtude, sem esquecer a religião e também a geografia.

⁹⁷ Madame Geoffrin por Jean-Marc Nattier, 1738

⁹⁸ Pauline de Montmorin por Elisabeth Vigée-Lebrun, 1788

⁹⁹ A tradução portuguesa foi realizada por Joaquim Ignácio de Frias, 1774, e diz ainda no prólogo, “*Thesouro de Meninas, ou Diálogos entre huma sabia aia, e suas discípulas da primeira distinção, nos quaes relectem, fallaõ, e obraõ as Meninas, segundo o génio, temperamento, e inclinações de cada huma: e representando-se os defeitos da sua idade, mostra-se de que modo se podem emendar: comprehendendo-se também nelles hum Compendio de Historia Sagrada, da Fabula, da Geographia; e isto tudo cheio de reflexões úteis, e de contos moraes, para as entreter agradavelmente, e escrito em estilo simples e proporcionado aos seus tenros annos.*” Cf. Marcia Abreu. Tese de Livre Docência *O Caminho dos Livros*, Departamento de Teoria de Literária. Instituto de Estudos da linguagem. Campinas, São Paulo, 2002

A Impressão Régia de Lisboa colaborou para o aumento do número desses livros em circulação no século XVIII, publicando, em 1777, as *Aventuras de Diófanes*, de Teresa Margarida da Silva Horta.

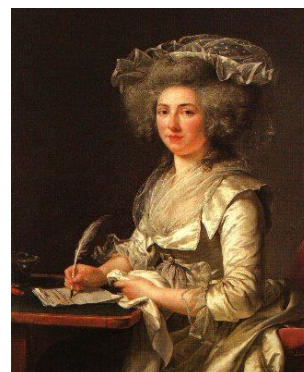


Madame de Pompadour - Jeanne-Antoinette Poisson, Marquise de Pompadour - (1721-1764), filha de um influente mercador, recebeu esmerada educação, sendo fluente em inglês e grego, estudou música e piano, aprendeu dança e a declamar. Após um casamento cedo findado, breve chegou ao poder. Inteligente e engenhosa, foi a conselheira de Luís XV, com o qual encetou um relacionamento amoroso em 1745, sobre ele exercendo grande poder e manipulando a corte a seu prazer. Determinada e ambiciosa, colocou os seus amigos no poder e, quando a beleza fenece, escolhia ela mesma jovens amantes para o rei, belas mas

pouco inteligentes. A sua influência política não foi sempre bem considerada, acusada de ser responsável pela perda da histórica aliança com a Inglaterra, e a guerra com a Prússia, que levou à guerra dos Sete Anos. A sua mini-corte adornava os serões reais. Elegante e de bom gosto criou a fábrica de porcelana de Sèvres e a ela se deve o *estilo Luís XV*, rococó. Culta e amante das artes, influenciou o mundo artístico parisiense mantendo relação estreita com os mestres do iluminismo Voltaire, Rousseau, Diderot e patrocinando artistas como Boucher e La Tour. É saliente o seu papel como mecenas das artes.

101

Madame Roland - Jeanne Marie Philipon ou *Manon* - (1754-1793), filha de um gravador parisiense, é uma autodidacta partidária da revolução e dos *girondins*. Apaixonada pela leitura e o conhecimento, leu os filósofos iluministas Montesquieu, Voltaire e Rousseau, seu mestre. Casa, em 1780, com Jean-Marie Roland de la Platière, indo residir em Amiens e Lyon, regressando a Paris em 1791, onde abre, na sua residência - Rue Guénégaud - o primeiro *salon* segundo a nova sociabilidade política. A ele acorrem os políticos de extrema-esquerda como Robespierre, Pétion, Desmoulins ou Brissot, tornando-se Jeanne inspiradora da conduta jacobina, o que a levaria a ser encarcerada dois anos depois. É na prisão que escreve *Appel à l'impartiale postérité* - publicado em 1795 -, testemunho desse período histórico. Condenada a 8 de Novembro de 1793, por participar na conspiração contra a república, é executada nesse mesmo dia, não concluindo as suas memórias, que começara a redigir. Na senda de Rousseau, Madame Roland não era defensora das mulheres no espaço público, acreditava sim que, em privado, sem se envolverem politicamente em qualquer cargo, estas podiam colocar as suas ideias ao serviço da República, o que ia contra as convicções de Olympe e Gouges e Condorcet.



O Liberté, que de crimes on commet en ton nom!

Manon

¹⁰⁰ Marquise de Pompadour, por François Boucher, 1757

¹⁰¹ Madame Roland por Adelaïde Labille-Guyard, 1787

Movimento liderado por mulheres eruditas, que procurava mudar a atitude social face à mulher, o **Bluestocking** era constituído por um notável grupo de escritoras, pensadoras e pintoras, debatiam ideias e promoviam o livre pensamento desligadas de convenções. Zelas da integridade e da sua reputação moral, em vez de álcool bebiam chá e trocavam o discurso leviano pelo intelectual. Reuniam - a primeira vez em 1750 - nas casas londrinas de *Elisabeth Montagu* (1718-1800), *Elisabeth Vesey* (1715-1791) e *Frances Bocawen* (1719-1791), uma geração que nasceu com o século.



Representam uma geração apaixonada por uma causa, pioneira do feminismo, a ela dedicando as duas vidas. À imagem das francesas seiscentistas do círculo de Madame de Rambouillet - as *bas-bleu* - caracterizavam-se por usar meias azuis.

103



Elisabeth Montagu, porventura o mais destacado elemento deste grupo, casa, em 1742, com o matemático aristocrata Edward Montagu. Elisabeth dedicava-se ao negócio mineiro e patrocinava as artes, pretendendo mostrar que uma mulher podia ter um papel activo na economia. A sua residência londrina era palco de cultura, intelecto, prazer e comércio. Dividia o ano entre Londres - onde passava o Inverno -, a Primavera e Outono em Denton, Newcastle, onde tratava dos seus negócios; e o Verão em Sandleford, Berkshire. Recebia, nas suas casas, tanto a alta sociedade britânica como aqueles cujas profissões emergentes iam alcançando mérito, como actores, dramaturgos - como David Garrick- e bailarinas - tais que Eva Maria, mulher deste, conhecida como *Violette*., havendo mandado erigir um palácio, *Temple of Virtue and Friendship*, onde mantinha o círculo de amigos e recebia as suas protegidas, entre as quais *Hester Chapone* (1727-1801) ou *Ann Yearsley* (1753?-1806).

¹⁰² Imagens, 1 - *Elisabeth Vesey* por anónimo, c.1755-65; 2 - *Frances Bocawen* por Allan Ramsay, 1747-8; 3 - *Fanny Burney* por Edward Francisco Burney, 1784-5; 4 - *Hannah More* por Henry William Pickersgill, 1821

¹⁰³ Elisabeth Montagu por Thomas Gainsborough, c.1767

Montagu sentava os seus convivas em semi-círculo e Vesey em pequenos grupos, um modo e outro procurando promover o diálogo. Ainda que, nestes salões, a mulher brilhasse em todos os sentidos, a eles acorriam homens de mente aberta - também eles usando meias azuis ao invés das habituais de seda branca -, subscrevendo-se uma filosofia de liberdade independentemente do sexo. Após 1770 o grupo passa a um teor mais feminino.



104

Fundamentado em critérios de amizade e entreajuda, à semelhança das antigas guildas, o círculo Montagu - assim também conhecido por *Elizabeth Montagu*, 'Queen of the Blues', ser o elemento-chave - protegia-se a si mesmo e suportava financeiramente outras mulheres escritoras. Distribuíam panfletos políticos, discutiam filosofia, poesia, história e faziam crítica literária - tarefa até então apenas realizada pelos homens -, sendo importante o seu contributo para o progresso iluminado. Igualmente significativaas foram *Hannah More*, uma reformista evangélica que se torna o rosto emergente, marca das *Blue* do início do século XIX, e *Fanny Burney* (1752-1840) cujos diários descrevem as actividades do grupo. As *Bluestockings* mudaram a arte da conversação elegante no sentido moral, sabendo gerir os seus espaços. Todas as vitórias até aí alcançadas perder-se-iam e os contributos destas mulheres seria, por longo tempo, ignorado.

105

106



Outras inglesas influentes neste período são **Elizabeth Carter** (1717-1806), poetisa e tradutora, dominava as línguas clássicas, astronomia, matemática e história. Aos dezassete anos publica o primeiro poema em *Gentleman's Magazine*, um dos vários periódicos que encorajavam as mulheres escritoras, publicava anonimamente ou sob



pseudónimo. **Anna Seward** (1742- 1809) mantinha um salão em Lichfield, na província, onde sempre viveu, frequentado por importantes nomes do Iluminismo como Erasmus, Darwin, cujas memórias foram por esta escritas.

¹⁰⁴ Esta tela - *The distribution of Premiums to the Society of Arts* - honra e atesta o papel de Montagu enquanto mecenas. Quinta pintura da série mural *The Progress of Human Knowledge and Culture*, pintada para a Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, 1791. Representa Montagu - que se tornou membro desta sociedade em 1758 - protegendo quatro jovens premiadas. Aquando da sua execução, Montagu, era já viúva e independente e construíra a Montagu House, em Portman Square, Mayfair, o exemplo maior do seu mecenato, ao qual chamava Temple of Virtue and Friendship ou Palace of chaste elegance, cujos trabalhos de construção seguiu com entusiasmo. Entre os artistas que trabalharam no palácio estava Angelica Kauffmann. Cf. Idem

¹⁰⁵ Elizabeth Carter, como Minerva, por John Fayram, 1735-1741

¹⁰⁶ Anna Seward por George Romney, 1782

Catharine Sawbridge Macaulay - Catharine Graham - (1731-1791)

considerada a primeira historicista inglesa, simpatizante da Revolução Francesa e ideais revolucionários americanos, escreveu *History of England from the Accession of James I to the Elevation of the House of Hanover* - 8 volumes, 1763-83 - e outros trabalhos políticos e filosóficos. Uma das maiores activistas do seu tempo, envolvida em vários grupos reformistas, foi amiga pessoal de George Washington. O escandaloso casamento com William Graham, 1778, arruinou-lhe a



reputação em Inglaterra. Os seus ideais feministas expressam-se claramente em *Letters on Education*, 1790, escrito dois anos antes de *A Vindication of the Rights of Women* de Mary Wollstonecraft que dizia ter sido por ela influenciada.

Enquanto Mary visava a instrução da mulher como o meio para se tornar melhor mãe, Catharine procurava levar a mulher mais longe intelectualmente, equiparando-se ao homem, assim como ela mesma o alcançara. Acreditava que a natureza da mulher não era mais frágil ou inferior devendo as suas *deficiências* a uma inferior educação. Tivessem rapazes e raparigas a mesma instrução e caminhariam a par. Era um dos membros do grupo Bluestockings.

as musas de Weimar

Outros salões culturais proliferavam Europa afora, uns promovidos pelas cortes, outros particulares. A corte de Weimar, Alemanha, com as duas Annas¹⁰⁸, irmã e sobrinha de Frederico o Grande, foi lugar de cultura excelsa. Nela se educaram jovens que produziam literatura, e abriam os seus salões, rodeadas de convivas intelectuais.

109



Charlotte von Stein (1742-1827), nasce em Eisenach, acompanhando a família, ainda criança, para a corte. Instruída em literatura, arte, música e dança, tornando-se aia da duquesa aos dezasseis anos, a essa dedicada, mesmo após o casamento, em 1764, com o barão Gottlob von Stein. Casada, mãe de sete filhos - dos quais quatro cedo faleceriam -, conhece Johann Goethe, em 1774, iniciando-se forte e duradoura amizade cortada com a partida do escritor para Itália, doze anos depois. Charlotte tornou-se a paixão de Goethe, cujo trabalho influenciou. Com a morte do marido, retira-

¹⁰⁷ Catharine Sawbridge Macaulay por anónimo, 1793

¹⁰⁸ Para Anna Amália, princesa da Prússia, e Anna Amalia, duquesa de Saxe-Weimar, ver [da Música - mecenas](#)

¹⁰⁹ Charlotte von Stein por anónimo, 1794

se da sociedade ficando cada vez mais só. Escreve *Rimo*, 1776, peça humorística, e *Dido*, 1794, um relato pessoal e autobiográfico das suas vivências entre 1770-90, retrato da corte. Em uma e outra, estando presente o vulto de Goethe.

110

Anna Amália von Helvig (1776-1831), sobrinha de Charlotte von Stein, escritora, artista, e tradutora, foi inspiração para os artistas da época. Da Alemanha rumou a Estocolmo, aquando do casamento com Karl von Helvig, em 1803, vindo, no ano seguinte, a tornar-se membro da *Kungliga Akademien för de fria konsterna* - Real Academia Sueca das Artes - e dirigindo salões culturais nas suas residências na Suécia e, no regresso, em Berlim. Fez parte do Círculo cultural de Malla Silfverstolpe, na Suécia.



111



Malla Silfverstolpe - Magdalena Sofia Montgomery - (1782-1861), escritora sueca, dirigia na sua casa em Uppsala um salão visitado por escritores, compositores e outros intelectuais. Casa com David Silfverstolpe, em 1807, passando a viver em Paris, após a viuvez em 1819. Aí, o seu salão cultural provoca fervor entre a alta sociedade, recebendo elevadas figuras suecas da literatura e das ciências, e tornando-se o centro do movimento romântico, cujos poetas, escritores e compositores patrocinava, e que lhe dedicavam excelsos versos. Os seus diários, publicados entre 1908-11, testemunham a vida social do seu círculo, bem como as vidas dos artistas que o frequentavam. Escreveu, as suas memórias, publicadas entre 1908-1911, igualmente rico testemunho de época.



112

¹¹⁰ Anna Amalia von Imhoff por Johann Lorenz Kreul, 1800

¹¹¹ Malla Silfverstolpe por Maria Röhl, 1843



Olympe de Gouges¹¹⁴ - Maria de Gouze - (1748-1793). Alguns biógrafos afirmam que não sabia ler nem escrever, o que era comum à época para muitas mulheres, particularmente as mais pobres, e Olympe era provinciana, oriunda do Sul de França. Porém, viria a escrever mais de quatro mil páginas entre escritos revolucionários, peças de teatro, panfletos, novelas autobiográficas, textos satíricos, utópicos e filosóficos, não nos parecendo que houvesse alguém a seu dispor para tal trabalho por ela levar a cabo.

Nascida em Montauban, muda-se para Paris, em 1768, dois anos depois da morte de seu marido, Pierre Aubry. Viria a apaixonar-se pela literatura e a conhecer a discriminação e marginalidade. Provinciana e pouco instruída, mas galante e sedutora, depressa conheceu a rejeição pública. Inteligente, irreverente, os temas comprometedores em que se empenha fervorosamente - como a escravidão negra e os direitos da mulher - acabariam por a levar à prisão e depois à guilhotina. Personalidade única na Revolução Francesa, a ela se deve a *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne*, 1791¹¹⁵.

116

Mary Wollstonecraft (1739-1797), inglesa, era oriunda de uma família de posses que considerava supérflua a educação das jovens, pelo que a sua aprendizagem foi autodidacta - apenas aos catorze anos aprendeu a ler e escrever. Junto com a irmã, Elisa, decidem viver sós, convidando uma amiga a juntar-se-lhes, Fanny Blood. Para se auto-sustentarem faziam artesanato e tentaram abrir uma escola, empreendimento sem sucesso. Conviveu com intelectuais cujo saber absorvia, e entre as suas leituras, incluem-se Shakespeare, Pope, Locke, Rousseau.



Em 1787, publicou seu primeiro livro *Thoughts on the Education of Daughters - Pensamentos sobre a educação das filhas* - onde, a par de considerações morais e de etiqueta, sugere instruções para a educação de jovens da classe média emergente, ideias radicais deixando

¹¹² O frontispício de **Female Spectator** de Eliza Haywood, 1745, p.48, contém uma gravura do que seria uma *República de Letras* feminina. As senhoras apresentam-se na biblioteca, discutindo informalmente assuntos que dominam. Nas paredes da parede posterior, o busto de *Madame Dacier* (1654-1720) que realizou a primeira tradução das *Ilíada* e *Odisseia* de Homero, que os franceses conheceram, o segundo busto é de *Safo* (séc. VI d.C.). Os volumes de Eliza, periódicos, abrangem várias temáticas, da crítica literária à política e ciência ou moda e contavam com a contribuição de mulheres eruditas.

¹¹³ Olympe de Gouge por Alexandre Kucharski, séc. XVIII

¹¹⁴ Ambos defendiam iguais direitos civis para os dois sexos e o reconhecimento dos direitos naturais da mulher e da sua igualdade ao homem. Condorcet foi um dos filósofos que mais defendeu a causa feminina. Crítico feroz da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, da qual fora um dos redactores. Igualdade natural que fundamenta na razão, criticando os que não deixam a mulher mostrar as suas capacidades. Ia mais longe, considerando que a emancipação feminina era uma mais valia para a sociedade, e para o próprio homem que ele via como outra das vítimas de uma desigual organização da sociedade. Cf. Geneviève Fraisse. **Muses de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France**. Paris. Folio-Gallimard, 1995

¹¹⁵ Ver [das Sufragistas](#)

¹¹⁶ Mary Wollstonecraft por John Opie, 1790-1

notórias as influências de Locke e Rousseau. No fervor da Revolução, escreve *A Vindication of the Rights of Women*, 1792, - *Reivindicação dos Direitos das Mulheres* - a sua obra mais importante, espécie de tratado feminista filosófico, embora distante do posterior contexto de feminismo, havendo que ter em conta os anos setecentistas.

Embora não favorável ao casamento, viria a desposar o filósofo radical William Godwin, do qual teve uma filha, *Mary Godwin*, posteriormente, Mary Shelley (1792-1822), autora de *Frankenstein*, 1818. Após a sua morte, o marido, necessitado de dinheiro, publicou parte das cartas e diários, sendo revelada uma relação extra-conjugal e o nascimento de um filho ilegítimo, o que veio a denegrir a imagem de Mary, sendo apenas muito posteriormente recuperada.

117

Madame de Genlis - Stéphanie-Félicité de Saint-Aubin, condessa de Genlis - (1746-1830), a ruína familiar não lhe proporciona uma infância fácil. Seduzido pelo seu encanto, Monsieur de la Popelinière recolhe-a em sua casa, onde, no brilhante círculo de artista e homens de letras, a pequena Stéphanie brilha pelo seu espírito e hábil na harpa.



Casa, aos dezasseis anos com o conde de Genlis, sendo apresentada à corte, instalando-se no Palais-Royal, onde se tornou dama da Duquesa de Chartres, futura de Orléans, e de cujo marido viria a ser amante. Coube-lhe a tarefa de educar Louis-Philippe - que viu ascender ao trono - bem como os restantes filhos dos duques, que lhe devotavam enorme estima.

Amiga de Rousseau, cujos métodos subscrevia, ficou conhecida pelas várias obras didáticas que escreveu - *Adèle et Théodore*¹¹⁸ a mais importante - e as suas *Mémoires*, 1823 e 1825, num total de cerca de 140 volumes. Refugia-se em Inglaterra, escapando às perseguições revolucionárias que levaram o marido à guilhotina. Foi a única mulher de letras que conseguiu o respeito de Napoleão, que, em 1801, lhe autoriza o regresso.

Claire de Duras (1777-1828) filha de um aristocrata que se colocou do lado da Revolução, mas depois executado durante o período de Terror, viajou com a mãe para a Martinica, vindo esta estadia a influenciar a sua escrita. Desapontada com a revolução, Claire era uma saudosista do antigo regime, maugrado as suas injustiças. No regresso a Paris, abriu um salão cultural - que atraiu Chateaubriand - onde foi lida aos seus convivas *Ourika*, 1823, a primeira novela europeia com uma protagonista nativa, posteriormente publicada anonimamente. O pintor François Gerard pintou a personagem Ourika, e foram realizadas quatro peças teatrais nela baseadas. Para lá das personagens oprimidas, Claire abordou outros temas polémicos, como a homossexualidade, *Olivier ou le Secret*, 1822.

¹¹⁷ Madame de Genlis por anónimo, sd

¹¹⁸ *Adèle et Théodore ou lettres sur l'éducation contenant tous les principes relatifs à l'éducation des Princes, des jeunes personnes et des hommes*. Paris. Lambert & F. J. Baudouin, 1792

portuguesas setecentistas, entre a grade e a missiva

Em Portugal, apenas os conventos eram dotados de estruturas que ministravam às educandas uma cultura literária e artística. Na restante sociedade, o saber era oral, assim se mantendo até ao século XIX, quando criada uma rede de escolas que ofereceu uma maior divulgação cultural¹¹⁹. O reinado de D. João V, contexto profundamente paradoxal, dividia-se entre o religioso e o galante libertino. Alguns conventos eram afamados por se tornarem espaços resvaladiços, assim o convento de Odivelas que abrigava madre Paula, favorita do rei, passando este aí muitas noites, e chegando a mandar cunhar uma moeda - dobra de duas caras - destinada a retribuir os favores recebidos.¹²⁰ Ao invés de clausura, os conventos setecentistas eram espaços de liberdade¹²¹. A missiva era o género mais praticado.

A carta é um meio de comunicar por escrito com o semelhante. Compartilhado por todos os homens, quer sejam ou não escritores, corresponde a uma necessidade profunda do ser humano. *Communicare* não implica apenas uma intenção noticiosa: significa ainda "pôr em comum", "comungar". Escreve-se, pois, ou para *não estar só*, ou para *não deixar só*. Lição de fraternidade, em que as palavras substituem os actos ou os gestos, vale no plano afectivo como no plano espiritual, e participa, embrionária ou pujantemente, do mecanismo íntimo da literatura - dádiva generosa e apelo desesperado, ao mesmo tempo.¹²²

Andrée Rocha

Teresa Margarida da Silva e Horta (1711-?) é uma personalidade de vanguarda, com influências iluministas e independente, pelo que veio a ser expulsa da família e presa por Pombal¹²³. Publica, sob o pseudónimo *Dorotea Engrasia Taveda Dalmira*, a obra *Máximas da Virtude e Formosura*, 1752, ou *Aventuras de Diófnanes* - primeiro romance em língua portuguesa a ser dado ao prelo por uma mulher, vindo a ser reeditado outras duas vezes nesse século. *Aventuras de Telêmaco*, de Fénelon.

De atribuladas vivências, nasce em São Paulo, filha de um emigrante português, muito considerado pela coroa, que, no regresso ao reino, recebe altos tributos. Fixando residência em Lisboa, enquanto o irmão mais velho frequenta o Colégio de Santo Antão, as irmãs Teresa e

¹¹⁹ Cf. MARQUILHAS, Rita. **A faculdade das letras: leitura e escrita em Portugal no século XVII**. Bragança Paulista, EDUSF, 2003, p. 13

¹²⁰ "Essa moeda, conhecida como a 'moeda de amor de D. João V', tinha a particularidade de apresentar a efígie real de ambos os lados." Cf. DANTAS, Júlio. **O amor em Portugal**. Porto. Livraria Chardron, 1916, p.69

¹²¹ "Sabem para que era que, no século XVIII, as meninas fidalgas se faziam freiras? (...) Para terem liberdade. (...) As grades dos conventos chegaram a representar, para a mulher de 1700, alguma coisa de parecido com uma libertação." sg. DANTAS, idem, p. 303

¹²² ROCHA, Andrée. **A Epistolografia em Portugal**. 2. ed., Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 13 Andrée Rocha, entre os 63 autores referidos, apenas inclui duas mulheres - a Marquesa de Alorna, já de assegurada qualidade, e Florbela Espanca, que estava a ser descoberta aquando da realização desse estudo.

¹²³ Cf. PIRES, José Cardoso. **Cartilha do Marialva**. Lisboa. Planeta DeAgostini, 2001, p. 77

Catarina ingressam no Convento das Trinas¹²⁴, destinando-se-lhes um futuro religioso. Aí foi instruída, aprendendo várias línguas e descobrindo outros autores, assim iniciando a sua vida social. Aos catorze anos, aí conhece Pedro Jansen Moller - filho de uma família que pertencia ao círculo da corte, mas sem fortuna - por quem se apaixonou, havendo abandonado o convento em 1725, após petição à Câmara Eclesiástica para contrair esponsais¹²⁵. Concedida a ordem, Teresa Margarida, viu-se pelo pai encerrada na quinta de família, dita de Aqualva, em Belas, vindo a casar, contra a vontade paterna e por procuração, em 20 de Janeiro de 1728, na igreja da freguesia do Santíssimo Sacramento, em Lisboa¹²⁶. Viria a ser mãe de doze filhos.

Voraz incêndio que abrasa toda a região do peito: é uma ira furiosa, um penetrante punhal, que de toda a sorte corta nas entranhas: é uma dor insofrível, com que desmaia a mais acreditada prudência: é um furor incitado, que mata sem remédio: é um frenesi sem melhora, que tira de si aos mais sábios: é uma desesperação, e é um inferno de penas.¹²⁷

Teresa Margarida

128



Marquesa de Alorna - Leonor de Almeida Lorena e Lencastre (1750-1839), neta dos marqueses de Távora, aos oito anos foi encerrada como prisioneira no convento de Chelas, junto com a mãe e irmã, - de onde é libertada dezanove anos depois, com a subida ao trono de D. Maria. A reclusão proporciona-lhe a leitura dos mais eminentes autores - Bossuet, Fénelon, Boileau, Corneille, Racine, Voltaire, Diderot, Locke, Rousseau e Voltaire - , tornando-a permeável às teorias iluministas. Dedicou-se à leitura e composição de poesias - compiladas mais tarde com o título de *Poesias de Chelas* - desenhava e pintava

¹²⁴ O convento das Trinas oferecia, nos seus dias de grade, as "grade de doces", espécie de chá das cinco oferecido pelas religiosas na grade grande. "Um baltasar de pão de ló e de peitos-de-freira, de covilhetes de marmelada e de morcelas de Arouca, com acompanhamento de êxtases, de sorrisos, de suspiros, de amuos, de adivinhações em verso, de motetes à viola, de presentes à madre." sg. DANTAS, op. cit., p. 94, vide LIMA, Marcelino, op. cit., nota 63. Dos lanches dos dias de grade era frequentador o dândi que, à imagem de D. João V, era o tipo de homem cuidadoso com a sua figura. "As freiras eram muito procuradas, por serem as únicas pessoas com quem se odia falar com franqueza" sg. Francisco Coelho de Figueiredo. Recordações e reflexões. in FIGUEIREDO, Manuel de. **Theatro de Manuel de Figueiredo**. Lisboa: Imprensa Régia, 1815, v. XIV, p. 643

¹²⁵ A prática de esponsais consentia a cópula e coabitação até realização do matrimónio aos prometidos que celebrassem promessa oral ou escrita de intenção matrimonial, atestada com troca de presentes entre o casal. Esta tradição entrava em confronto com a lei que, após o Concílio de Trento, apenas reconhecia o casamento após celebração por sacerdote. Cf. SILVA, Maria Beatriz Nizza (Org). **Dicionário da história da colonização portuguesa no Brasil**. Lisboa. Verbo, 1994, pp. 311-12

¹²⁶ Curiosamente, a Câmara Eclesiástica conferia dispensas para casamento sem consentimento familiar, podendo esse ser realizado por procuração, uma forma de ultrapassar a severidade familiar.

¹²⁷ ORTA, Teresa Margarida da Silva e. **Obra reunida**. Rio de Janeiro. Graphia, 1993, pp. 92-3

¹²⁸ Marquesa de Alorna por Franz Joseph Pitschmann, 1780

admiravelmente, aprende Filosofia e Ciências.

Com a libertação de seu pai, a família reside em Almeirim e depois em Lisboa, em cuja casa reúne a aristocrática sociedade. Viria a casar com o conde Carlos Augusto de Oeynhausen, alemão, em 1779, sendo padrinhos a rainha D. Maria e D. Pedro III. O casal parte para Viena, onde a condessa passa a frequentar a corte da imperatriz Maria Teresa, e se torna notável, como poetisa e pintora, perdendo-se a maior parte das suas telas. Após a viuvez, 1793, dedicou-se à educação dos filhos e à reabilitação da memória da sua família, sobretudo de seu irmão, condenado como traidor à pátria. Dama de honor da rainha D. Carlota Joaquina, a residência da Marquesa, torna-se lugar de debate cultural e político - Bocage e Herculano são alguns dos seus frequentadores. Partindo em viagem a Inglaterra, onde viria a demorar-se em virtude da entrada dos franceses em Portugal e fuga da família real para o Brasil, iria no regresso, residir em Benfica, em casa de seu neto, marquês de Fronteira.

Dos seus escritos destaca-se a correspondência particular e seis volumes sobre temas vários, *Obras Poéticas*. Conhecedora de várias línguas, viria a traduzir vários autores estrangeiros - Horácio, Lamartine, Pope, entre outros -, compôs poesia e cultivou a epistolografia, adoptando o nome literário de *Alcipe*¹²⁹. De entre as suas obras, destacam-se as *Obras Poéticas* - seis volumes que incluem epístolas, odes, sonetos, élogos, elegias, canções, apólogos, cantigas e epigramas, publicadas postumamente. É o nome mais notável do pré-romantismo português. Culta e viajada, de ideias liberais, Alexandre Herculano, no elogio fúnebre, considera-a a *Madame de Staël portuguesa*.

**Não vejo, não respiro, escuto ou penso
Sinto só; quem não sente não m'intende
Um receio fatal a voz me prende
Pelas veias me corre um fogo intenso.
Ao meu fogo se opõe um gelo imenso,
E quanto mais o lume em mim se acende,
Mais o susto gelar-me em vão pretende,
Mais luto contra amor, e menos venço.**

**Dize, Inconstante, dize, não te custa
A desamar o que algum dia amaste?
Ou fui, quando te amei, acaso injusta?
Se das Rochas de Sintra, onde juraste
Eterna fé, o aspecto não te assusta,
Tira delas a chama que apagaste.**

Marquesa de Alorna

¹²⁹ Para o filme *Bocage*, 1936, Leitão de Barros encomendou uma melodia cujo título foi *Canção de Alcipe* – música de Afonso Correia, letra de Pereira Coelho. Neste filme, a Marquesa de Alorna é uma das personagens – representada pela actriz Maria Valdez. A melodia passou a ser tocada, à guitarra, por Artur Paredes, e Carlos Paredes viria a gravá-la na década de sessenta, em versão doméstica. Faz, também, parte do EP "Guitarradas de Coimbra", Alvorada, 1966, de António Portugal. Carlos Paredes viria a fazer o seu registo no EP "Baçada de Coimbra", Columbia, 1971. Cf. AMNunes. *Guitarra de Coimbra (Parte I)* in www.guitarradecoimbra.blogspot.com



Madame de Staël - Anne Louise Germaine de Staël Holstein - (1766-1817), filha da *salonnière* Suzanne Necker, que a instruiu, aos doze anos Germaine lia Montesquieu, Rousseau e Voltaire, exprimindo as suas opiniões no *salon* de sua mãe.

Casa com o barão Erik Staël von Holstein, com o qual alcança uma mais respeitável posição social. Casamento, acordado pela família, procurando a estabilidade económica mas que se revelou uma opção infeliz. O seu salão, na embaixada sueca, reunia os defensores da

monarquia institucional.

Cedo começou a escrever, embora não publicasse. Os primeiros romances dá-os ao prelo como anónima, até 1788, quando assina *Lettres sur Jean-Jacques Rousseau*. Os seus grandes sucessos são *Delphine*, 1802, e *Corinne*, 1807, denunciadores da mulher em emancipação que os costumes castram - *Delfine* é uma mulher livre, viúva de um marido idoso imposto, *Corinne* é poetisa, música e pintora, abraçava as artes, personagem inspirada em *Diodata Saluzzo Roero*¹³¹.

Viajou pela Suíça, Rússia, Finlândia, Suécia e Inglaterra, onde foi recebida calorosamente. Escreve *De l'Allemagne*, outra obra distinta. A Revolução mudou a sua vida. É célebre a sua querela com Napoleão, que descreve em *Dix Années d'Exil*. Regressa a Paris quando Luís XVIII retoma o trono. Uma das mentes da viragem do século, que os homens do seu tempo admiravam, fundadora das ideias suporte do romantismo, Germaine influenciou o gosto literário da Europa setecentista, evidenciando que uma mulher livre não pode agir a modo dos homens, mas ao seu próprio jeito.

Jane Austen (1775-1817) viria a operar a mudança, na emissão de juízos de valor sobre a vida. Leitora compulsiva, lia particularmente novelas de Richardson e Henri Fielding, e as mulheres escritoras Fanny e Sarah Burney, Mary Burton, Maria Edgeworth, Anne Grant, Elisabeth Hamilton, Laetitia-Matilda Hawkins, Anna Maria Porter, Jane West e Helen Williams, e admirou *Corinne* de Staël.



Começou a escrever em criança. Nunca casou, assim como um terço das mais conhecidas escritoras de setecentos. Publicou os primeiros livros assinados apenas como *As a Lady*. Entre 1811 e 1818, publicou seis obras, as mais destacadas, *Sense and Sensibility*, 1811, e *Pride and*

¹³⁰ Madame de Staël, como Corinne, por Elisabeth Vigée Le Brun, 1809

¹³¹ Uma das primeiras mulheres a pertencer à *Pontificia Accademia degli Arcadi*, 1795, vindo a publicar a sua primeira compilação de poemas no ano seguinte.

¹³² Jane Austen, tela segundo desenho de sua irmã Cassandra, 1873

Prejudice, 1813, retrata um tempo sereno, mas alertando para as jovens irremediavelmente solteiras devido à falta de dote e os casamentos impostos, temas que viriam a sensibilizar as feministas inglesas e demais. Da forma epistolar passa ao diálogo onde, através das falas, os personagens expõem os seus sentimentos. Ainda que as sensibilidades se mantenham presentes, as suas obras emitem juízos de valor sobre a vida.



Maria Edgeworth (1768-1849) também celibatária, é a autora comercialmente mais bem sucedida nos inícios de oitocentos. Incentivada pelo pai, traduziu, ainda adolescente, *Adèle et Théodore*, de Félicité de Genlis, e escreve a sua primeira novela, *Castle Rackrent*, em 1800.

O consecutivo sucesso proporcionou-lhe contacto com os principais autores da época. Jane Austen, sua admiradora, enviou-lhe uma cópia de *Emma*. Persuadiu autores como Walter Scott de que a escrita poderia ser uma actividade compensatória. É também uma importante escritora de literatura para crianças, de elevado conteúdo moral. Opunha-se a narrativas como *Robinson Crusoe* e *Gulliver's Travels*, considerando que a aventura era incompatível com a perseverança necessária ao sucesso.



Louis Léopold Boilly. *No salão de bilhar*, 1807

séc. XIX, da oportunidade à contenção

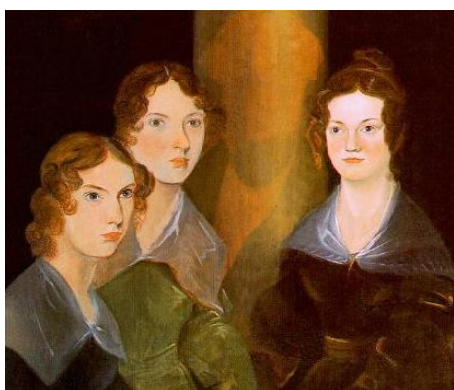
O início do século XIX é marcado pela ascensão política e militar da França napoleónica, assistindo, porém, à decadência da cultura francesa e à emergência da cultura alemã rumando à supremacia do espírito europeu. A transição faz-se com Staël, cuja visão conciliou as artes e ciências abstractas, a pragmática e a política. Staël e Sand, os grandes marcos da mudança.

Ser e parecer, George Sand, em tudo original, fuma em público e veste a jeito masculino, faz da diferença social e injustiça a sua causa, influenciando muitas contemporâneas e gerações vindouras. As novas querelas são, também, raciais e religiosas, assim *George Eliot* e *Gertrudis de Avellaneda* ou *Harriet Beecher Stowe* que, com *Uncle Tom's Cabin*, 1852, o primeiro dos seus romances denunciando a escravatura, inicia uma guerra Norte-Sul.

Em Inglaterra, a passagem do Romantismo ao Realismo, coincidindo com a industrialização e urbanização, assiste a uma produção feminina diversificada. No que refere as irmãs Brontë, se Charlotte e Emily escrevem a jeito romântico, já em Anne se adivinha uma acutilante crítica social, houvesse ela tido tempo para a desenvolver. Elizabeth Gaskell apresentar-se-ia a voz a denunciar as divergências do operariado emergente.

Em contrapartida, a norte, as mulheres escreviam num clima mais concordante, delineando-se um feminismo escandinavo. Em Portugal, dois nomes se destacam no panorama das letras, *Carolina Michaëlis* e *Maria Amália Vaz de Carvalho*.

133



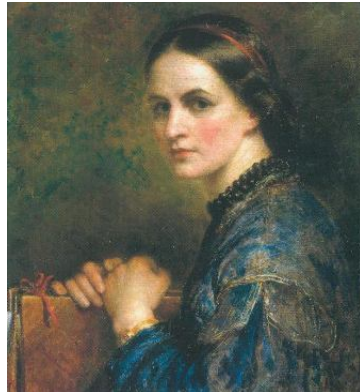
Charlotte (1816-1855) **Emily** (1818-1848) e **Anne** (1820-1849), a *Saga Brontë*, cânone da grande literatura inglesa da metade de oitocentos.

Os irmãos Brontë cresceram em Haworth, Yorkshire, acompanhando o pai, um severo pastor anglicano de origem irlandesa, que educou todos os filhos com o mesmo rigor da dura e bela paisagem que os rodeava. Após a morte da mãe, foram educados pela tia, cedo falecendo as duas irmãs mais velhas. Desenho, pintura

e lições de arte fizeram parte da sua instrução. Os solitários campos verdes aliaram-se à solidão das três irmãs que, juntas, descobriram a leitura - a Bíblia, os clássicos Homero e Virgílio, Shakespeare, Byron e Scott. Face à dificuldade em editarem os seus escritos, Charlotte, Emily e Anne escolhem, respectivamente, os ambíguos pseudónimos de *Currer*, *Ellis* e *Acton Bell* - com que haviam já publicado, em conjunto, um livro de poemas, em 1846, que não teve grande receptividade.

¹³³ Irmãs Brontë - da esquerda para a direita, Anne, Emily e Charlotte -. pelo irmão Patrick Branwell Brontë, 1834

Três são os marcos da obra por elas produzida, dados ao prelo em 1847, *Jane Eyre* - o mais conhecido romance de Charlotte -, *Wuthering Heights* (*O Monte dos Vendavais*), de Emily -, e *Agnes Grey*, de Anne.



134

A escrita de Charlotte, tocada pela paixão e vigor - contrastantes com a sua fragilidade - dá a conhecer poderosas heroínas que se caracterizam pela determinação com que enfrentam o preconceito e a estrutura social oitocentista. *Jane Eyre*, heroína desafortunada e sem fortuna, é desde logo um sucesso. *Shirley*, 1849, e *Villette*, 1853, já não seriam lidos por Emily nem Anne. Charlotte casa, em 1855, com o assistente do pai, morrendo de pneumonia menos de um ano depois, grávida. *The Professor*, 1857, seria publicado postumamente, e alguns fragmentos de *Emma*, três anos depois. Outros escritos de juventude esperariam pelo século XX para virem a público. Embora a escrita de Emily revelasse ser a mais poderosa e a de Anne, afastando-se do romantismo de Charlotte e Emily, fosse a mais realista, acutilante ou mesmo irónica, foi Charlotte a que mais livros produziu, porquanto a tuberculose, em 1849, cedo ceifaria as vidas de Emily - que deixaria incompleto o segundo romance - e Anne - que escreve ainda *The Tenant of Wildfell Hall*, 1848, um ano antes da sua morte.

George Sand - Aurore Dupin Dudevant - (1804-1876) torna-se a mais conhecida escritora das décadas de trinta e quarenta. É na biblioteca da avó - a cuja casa regressa aos dezassete anos após estudos num convento em Paris - que descobre Rousseau e Shakespeare e as obras de Sévigné, Lafayette, Genlis e Staël.

Casa com o barão Casimir Dudevant, de quem tem dois filhos, separando-se oito anos depois. Dado que este administrava a fortuna por ela herdada, e vendo restringirem-se os seus rendimentos, Aurore decide viver da sua escrita. *Indiana*, 1832, é o



seu primeiro sucesso, publicado sob pseudónimo de George Sand. Embora elogiada pela coragem masculina, permanecia aos olhos da sociedade como mulher, inevitável natureza maternal. Na década de sessenta, quando nomeada para a *Académie Française*, respondeu

¹³⁴ Imagens, 1 - Charlotte Brontë por Evert A. Duyckinck segundo desenho de George Richmond, 1873; 2 - Anne Brontë imagem in Anne Brontë, *the Tenant of Wildfell Hall*, Penguin Classics, 1996; 3 - Emily Brontë por seu irmão Patrick Brontë, sd

que já não era tempo para as mulheres nas academias, mas no senado, nos corpos legislativos ou no exército.¹³⁵

O seu relacionamento com Chopin não terá contribuído para a sua notoriedade. Sand valia por si mesma. Escreveu sessenta novelas, discorrendo sobre temas sociais e injustiças legais, para lá dos preconceitos quanto ao sexo, classe social e raça. Censurada por uns, admirada por outros - entre eles Victor Hugo, Balzac¹³⁶ e Dostoiévsky - influenciou as gerações vindouras bem como as suas congêneres contemporâneas, tanto em França quanto no estrangeiro, tornando-se o novo modelo das mulheres de letras.



Elizabeth Gaskell (1810-1865), na senda de Sand, mas voltada para a indústria emergente - mais avançada em Inglaterra que em qualquer outro lugar - , denuncia em *Mary Barton*¹³⁷, 1848, e *North and South*, 1855, a difícil situação das famílias pobres de Manchester e o diferente trato dado às suas mulheres operárias, ainda que as suas heroínas desempenhem um tradicional papel conciliador entre patronato e trabalhadores. Escrito anonimamente, cedo Elizabeth foi forçada a reconhecer a sua autoria. 1853 assistiria à publicação do menos controverso *Cranford* - o seu livro mais conhecido¹³⁸, tendo como

cenário uma pequena e idílica aldeia, onde quase todos os habitantes são mulheres, essencialmente de alguma idade. Um livro do poder e virtudes femininas, agindo sobre elas mesmas e sobre os homens, e os valores aristocráticos da classe média - e do mais polémico *Ruth* - relato sobre uma mãe solteira, condenando o ambíguo senso com que a sociedade observa os relacionamentos sexuais masculino e feminino.

Nascida em Chelsea, então um subúrbio rural londrino, orfã de mãe, cresceu, com a tia, Hannah Lumb, num universo feminino ao que tudo indica haver sido uma infância feliz e tranquila. Foi educada numa escola em Warwickshire, dirigida pelas irmãs Byerley, que instruía segundo métodos modernos. O seu casamento, feliz, assentava na partilha de interesses culturais comuns. Ainda que os primeiros anos de casamento fossem devotados à família - o casal teve quatro filhas, Marianne, Margaret, Florence e Julia -, e Elisabeth desempenhasse os deveres inerentes a esposa de um ministro, esta aproveitava todas as oportunidades para estudar poesia sendo muitos dos contos mais tarde publicados, escritos nas décadas de 30 e 40. O grupo religioso, a que Elisabeth e o marido pertenciam, não subscrevia a submissão da mulher no casamento, e, sim, William encorajou-a em desenvolver o seu talento, chegando a

¹³⁵ Cf. DICKENSON, Norma. **George Sand: A Brave Man, the Most Womanly Woman**. Oxford. Berg, 1988, pp. 70 e 72

¹³⁶ Embora Balzac lhe elogiasse a generosidade e devoção, não deixava de lhe atribuir qualidades típicas de um homem. Cf. BATTERSBY, Christine. **Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics**. London. The Women's Press, 1989, p. 22

¹³⁷ Elizabeth escreveu este romance, segundo sugestão do marido, após a morte do filho em 1845.

¹³⁸ *Cranford* foi primeiro publicado em pequenos contos na revista *Household Words* de Charles Dickens - que lhe chamava *my dear Sheherezade*, embora a amizade entre estes viesse a esmorecer após desencontros depois da publicação de *North and South*.

trabalhar juntos em *Sketches among th Poor*, Nº 1, 1837. Foi a primeira biógrafa de Charlotte Brontë - que escreveu a pedido do pai de Charlotte após a morte desta. Elizabeth e Charlotte encontraram-se apenas duas vezes mas trocaram extensa correspondência. É ainda meritório o seu trabalho de caridade, desenvolvido nas escolas onde ensinava e junto dos prisioneiros.



George Eliot - Mary Ann Evans - (1819-1880) entre os vários irmãos era forte a cumplicidade com Isaac. Quando este foi enviado para um colégio interno, Mary, ingressando numa outra escola, refugia-se na leitura. Aos nove anos, já no colégio de Mrs. Wallington, em Nuneaton, encontra Maria Lewis que viria a influenciar a sua determinação para a escrita. Viria, também, a estudar francês e piano, escrevendo poesia e ficção.

A morte da mãe remete-a ao lar, de modo a cuidar do pai, que a incentivaria a aprender italiano e alemão. Mudariam a residência para Foleshill, onde o contacto social era mais vasto, mas que pouco adiantou à personalidade rigorosa de Mary, fechada em si mesma, tendo como amigos chegados o casal de intelectuais Cara e Charles Bray, que partilhavam as mesmas dúvidas religiosas que as leituras lhe haviam despertado. Aos 23 anos Mary deixa de frequentar as práticas litúrgicas, que viria a cortar o diálogo entre filha e pai e também com a melhor amiga, Maria Lewis. Simultaneamente, a convivência com o casal Bray proporcionava-lhe contacto com filósofos e homens de ideias. Viria a tornar-se figura pública com a tradução de *Das Leben Jesu*, de David Friedrich Strauss, um dos escritos sobre religião mais influente em Inglaterra.

Envolvida numa querela sentimental, com a mulher e a amante do editor John Chapman, para cuja revista, *Westminster Review*, escreveu vários artigos, viria a ser editora desta durante dois anos. Iniciaria, aos trinta e dois anos uma relação com George Lewes, um amor livre de amarras, casamento fictício pois George era casado.

Em 1854, traduz *Essence of Christianity*, de Feuerbach, o último trabalho assinado como Marian Evans¹³⁹. Dois anos depois, começa a escrever *The Sad Fortunes of the Reverend Amos Barton*, que viria a fazer parte de *Scenes of Clerical Life*. Nasce **George Eliot**.

O casal viria a instalar-se em Londres, mas a revelação da autoria viria a alertar para a inconvenção relação, tornando Mary depressiva. A sociedade criticava a sua relação sentimental e os amigos eram poucos e na maioria homens. Os romances, porém, sucederam-se e, com o sucesso e a fortuna, a sociedade londrina tornou-se tolerante.

Em 1874, Anne começa a escrever *Daniel Deronda*, o seu último romance, é já considerada a maior romancista inglesa viva, mas a doença e a depressão crescem. Como aquando de todos os trabalhos anteriores, as dúvidas quanto à qualidade do seu seu trabalho atormentam-na, George, o companheiro, procura-lhe o equilíbrio. Dois anos depois, o casal vive, finalmente no

¹³⁹ Mary Anne assinou os primeiros e últimos escritos e correspondência como **Mary Anne**, sendo entretanto também usados **Mary Ann** e **Marion**. Dela Henry James disse, "She is magnificently ugly--deliciously hideous...in this vast ugliness resides a most powerful beauty which, in a very few minutes steals forth and charms the mind, so that you end as I ended, in falling in love with her."

campo, o seu sonho a dois que pouco duraria pois, em 1878, George falece após prolongada doença. Mary cria o prémio com o nome do seu companheiro para estudos em Fisiologia. Viria, ainda, a casar, aos sessenta e um anos com o seu agente, Cross, vinte anos mais jovem. Morreria meses depois.



Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), cubana, descobre a escrita de Sand quando se muda com a família para Espanha e, à imagem de *Indiana*, publica *Sab*, 1841, cuja temática é a opressão da mulher e de escravos¹⁴⁰.

Descendente de nobre família de Navarra, cedo foi instruída por um tutor tornando-se amante da leitura. Escrevia peças de teatro, que representava em família, tendo por actores os seus poucos amigos. O segundo casamento materno, com um oficial espanhol, leva-a para Espanha, aos vinte e dois anos, onde foi reconhecida como uma escritora de mérito. Várias paixões amorosas, com autores românticos, tornaram tumultosa a sua via afectiva. A Ignacio de Cepeda dedicou vários dos seus escritos e redigiu amorosa correspondência, que viria a ser publicada pela viúva deste. Cepeda nunca lhe propôs casamento, considerava-a pouco feminina. A sua segunda paixão foi o poeta Gabriel Garcia Tassara, cuja separação destróçou Gertrudis, então no auge da carreira. Casaria com Pedro Sabater, que morreria pouco depois, levando-a a isolar-se num convento, onde escreveria *Egilona*. Um segundo casamento levou-a de regresso a Cuba, e a nova viuvez pouco depois. Escreveu peças de teatro, romances e poesia, as histórias de amor fizeram sucesso, mas destacou-se pelo pendor político e pensamento feminista, a rebelião numa sociedade predominantemente masculina.

Fredrika Bremer (1801-1865), a romancista sueca primeiro considerada, teve uma infância seguindo lições de francês, inglês e alemão, cedo começando a ler em língua inglesa. Começou por publicar anonimamente - *Familjen*, 1831, foi o seu primeiro trabalho -, depressa se tornando popular, vindo a revelar a sua identidade e sendo premiada pela academia sueca. As suas obras foram traduzidas em várias línguas. Recusou várias propostas de casamento, e veio a especializar-se em economia política.



Em viagem aos Estados Unidos, anos 49 a 51, percebe quanto a sua obra era conhecida, comparando-se os seus livros a Charles Dickens. Viagem que foi, igualmente, importante porquanto contactou com a actividade das mulheres que, em luta pelos seus direitos, conduziam reuniões públicas. *Hertha*, 1856, considerado o livro de viragem para o feminismo sueco, resultou da posterior viagem realizada a Inglaterra, onde se confrontou com a reforma

¹⁴⁰ Cf. CLARCK, Linda. *Women and Achievement in Nineteenth-Century Europe*. Cambridge. Cambridge University Press, 2008, p. 50

trabalhista. Abriu uma escola onde ministrava ensino a jovens visando alertar para a problemática social.

Camilla Collet (1813-1895), norueguesa, é outra figura do feminismo escandinavo. Filha de um iminente político e irmã de um poeta romântico, foi educada segundo as teorias de *Émile* de Rousseau. Em 1851, dez anos após um conveniente casamento familiar, viúva e com quatro filhos, começa a escrever artigos e histórias. O primeiro romance *Amtmandens Døttre*, 1854-5, é publicado anonimamente, anonimato que abandonará em 1862, com a publicação das suas memórias, e que foi recebido entre a censura e o aplauso.

Ibsen considera a sua escrita o melhor da literatura norueguesa, e o então rei da Suécia e Noruega condecora-a com uma medalha de ouro. Escreve *The Woman Question in Europe*, 1884, sobre o estatuto da mulher norueguesa, que viria a ser publicado pelo filho de Elizabeth Cady Stanton¹⁴¹, pioneira dos direitos da mulher americana.



Božena Němcová (1820-1862) é considerada a primeira escritora checa de nomeada. Introduziu o folclore local nas suas narrativas, conhecendo o sucesso com *Babicka*, 1855, baseada nas vivências da sua infância junto da avó numa pequena aldeia, e que viria a ser traduzido para francês, inglês, alemão e russo. Frustrado o casamento, escrevia para tornar os seus dias mais harmoniosos.

O seu poema *To Czech Women*, 1843, enfatizava o papel maternal da mulher, enquanto *Glorious Morning*, 1845, era já um apelo à mulher guerreira na senda de antigas heroínas míticas. Oriunda da classe média, desafiou mais as barreiras do sexo que as sociais.

Emilia Pardo Bazán (1852-1921), romancista espanhola, crítica literária e jornalista. De educação esmerada, influenciada pela literatura e pensamento francês e pelos clássicos espanhóis, escreveu extensivamente. Os seus escritos realistas, de teor filosófico e teológico, debruçavam-se sobre o feminismo e o novo conceito de mulher, para a qual defendia uma nova educação e melhores oportunidades.

Em 1882, publica, na revista *La Época*, vários artigos sobre Émile Zola - que viria a reunir em *La Cuestion Palpitante*, no ano seguinte - que a tornaram reconhecida como uma das impulsionadoras do naturalismo, mas foi tão grande o escândalo que o marido lhe impôs cessasse de escrever e se retratasse publicamente, resultando o desacordo em divórcio, e deu origem a *La Ama Joven*, 1884, cuja



¹⁴¹ Ver [das Sufragistas](#)

temática é o matrimónio. Viria a fundar a publicação *La Biblioteca de la Mujer*, 1892, escrevendo, também, pequenos contos, relatos de viagem e ensaios. Debatia-se contra a opressiva e sexista sociedade espanhola, cujo fanatismo religioso e superstição fomentavam a ignorância. Presidiu ao departamento de literatura do *Ateneo de Madrid*, e foi a primeira mulher a leccionar na *Universidad Central*.



Marie Corelli¹⁴² (1855-1924), é o pseudónimo de *Mary Mackay*, filha ilegítima do poeta escocês Charles Mackay e da empregada deste, aos onze anos é enviada para um convento em Paris, onde foi educada, regressando ao Reino Unido quatro anos depois. Mary começou por uma carreira musical, logo adoptando o nome de Marie Corelli, mas breve se voltou para a escrita, publicando o primeiro romance, *A Romance of Two Worlds*, 1886.

Criticada pelo excessivo pendor melodramático e difícil personalidade, os seus escritos eram controversos porquanto procurava conciliar o Cristianismo com a reencarnação e mística. Os seus livros - chegando alguns a cinquenta ou mais edições - eram por todos procurados, inclusive a família real e Winston Churchill, sendo que o próprio Henry Miller, nos anos sessenta, recomendava a todos os jovens a sua leitura. Escreveu romances e panfletos, alguns em resposta corrosiva aos seus críticos, outros reflectindo a sua excentricidade e o fascínio por Shakespeare. Os últimos anos de vida foram passados em Stratford-upon-Avon, empenhada na recuperação dos edifícios seiscentistas. Vivia com a sua amiga de sempre, Bertha Vyver, sendo esta proximidade tida como uma relação lesbiana, porém, Corelli viria a manifestar-se publicamente em campanhas contra a homossexualidade. Mark Twain foi um dos seus três biógrafos.

Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), escritora e poetisa, casada com o poeta Gonçalves Crespo, o casal desenvolveu profícua parceria literária e política, bem como uma compilação de contos para crianças. Da poesia à ficção, ensaio e crítica literária, Maria Amália dedicou-se, também, à biografia e ao jornalismo - escrevendo em várias publicações portuguesas e brasileiras, usando o pseudónimo de *Maria de Sucena* - e é valiosa a sua correspondência particular, outro testemunho mais da sua cultura e agudeza de observação.



A Vida do Duque de Palmela, *D. Pedro de Sousa e Holstein*, 1889-1903, é considerada a sua melhor obra. Escreve *Contos e Fantasias* 1880, e, no domínio da crítica literária, *A Arte de Viver em Sociedade*, 1897; *Impressões da História*, 1911; e o muito curioso *Coisas do Século XVIII em Portugal*, *Coisas de Agora*, 1913, entre tantos títulos mais. Movia-a a pedagogia, escrevendo sobre educação essencialmente a feminina. Foi a primeira mulher membro da

¹⁴² Ver nota 20 em [da Pintura](#)

Academia das Ciências. Camilo, Eça, Ramalho Ortigão, Conde de Sabugosa e Guerra Junqueiro eram algumas das figuras da época com as quais convivia, bem como o distinto orador António Cândido e Sousa Martins, no que podemos considerar o primeiro salão literário em Lisboa criado na sua residência.

A mulher é um poder, é preciso aproveitá-la na obra comum da civilização.

Maria Amália Vaz de Carvalho

Também **D. Maria Joana de Sá e Menezes** (1779-1859), 2ª condessa de Anadia, reunia, nas suas casas de Lisboa e Coimbra, importante círculo de intelectuais, onde a literatura, pintura e música se faziam presentes¹⁴³. E **Maria Brown** - Maria da Felicidade do Couto Browne - (1797-1861), conhecida pelos pseudónimos *A Coruja Trovadora* e *Soror Dolores*, tinha na sua casa do Porto um salão cultural que reunia os afamados escritores portuenses como Camilo, Arnaldo Gama, Ricardo Guimarães e Faustino Xavier de Morais. Publicou várias obras, destacando-se *Soror Dolores*, 1849 e *Virações de Madrugada*, 1854, lírica a jeito ultra-romântico. Por sua vez, **Maria Rita Chiappe Cadet** (?-1885) dirigiu a livraria de Madame Marie Françoise Lallemant, em Lisboa, que lhe permitiu publicar várias obras e traduções, entre as quais *Flores da Infância*, 1880, primeiro livro de contos e poesias, e literatura infantil, colecção *Teatro para as Crianças* – que incluía as obras *Os Contos da Mamã*, 1883; *Caprichos do Luizinho*, 1883; *O Primeiro Baile*, 1884; *O Último Dia de Férias*, 1884; *As Fadas Improvisadas*, 1884; e *A Preguiça e a Mentira*, 1885.

Carolina Wilhelma Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925), nasce em Berlim e chega a Portugal, país que adopta, pelo casamento, em 1876, com Joaquim António de Vasconcelos, historiador de arte e musicólogo. Aos dezasseis anos já Carolina publicara uma recensão a Adolfo Mussafia¹⁴⁴. Junto à actividade de escritora, Carolina fez crítica literária e foi a mais importante estudiosa da língua portuguesa, sendo também a primeira mulher a leccionar numa universidade portuguesa, Universidade de Coimbra. Dada a sua actividade de investigação e a aptidão pela vertente artística do casal, convivem com os grandes da cultura nacional como Leite de Vasconcelos, Conde de Sabugosa, Teófilo Braga, Trindade Coelho, Antero de Quental, Alexandre Herculano e tantos mais.



Realiza importantes trabalhos, como a edição do *Cancioneiro da Ajuda*, publicado em 1904 após vinte e sete anos de dedicação. Presidente de honra do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, será a primeira professora catedrática no nosso país. Em 1911 lecciona na

¹⁴³ Cf. BAILLIE, Mariane. **Lisboa nos anos de 1821, 1822 e 1823**. Lisboa, Biblioteca Nacional, 2002, p. 120, e Nota 4 - Prefácio, p. 20. Para mais ver [da Música](#)

¹⁴⁴ *Altspanische Prosadarstellung der Crescentiasage von A. Mussafia*. Wien, 1866, in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen*, 41, 1867, pp. 106-112

Universidade de Coimbra - após transferência da Universidade de Lisboa, por lhe ficar mais próximo do Porto, onde reside - sendo, no mesmo ano, eleita para a Academia das Ciências. Foi imenso o seu contributo para a literatura medieval e clássica, bem como para a etnografia portuguesa e a mediação que fez entre ambas as culturas, portuguesa e alemã.

as arrojadas da mudança

O final do século assistiria ao desabrochar filosófico com Lou Salomé, sendo as letras francesas ainda marcadas pela genial, versátil e controversa Colette e a inconfundível Gertrude Stein, vultos da dobragem para novecentos, que veria o Nobel ser atribuído a Selma Lagerlöf. Num mesmo tempo, numa Inglaterra a libertar-se do puritano rigor vitoriano, Virginia Woolf, a inconformista, dedica-se à escrita, à imagem da neozelandesa Katherine Mansfield. O ideal de uma nova mulher fortalece nas últimas décadas de oitocentos, veiculado por escritoras como Valentine de Saint-Point, que ganhariam voz num novo palco, o jornalismo, onde destacamos, pela audácia e determinação, a francesa *Caroline Rémy* e as portuguesas Antónia Pusich, Marianna Dinne, Francisca Wood.



Selma Ottilia Lovisa Lagerlöf (1858-1940), romancista sueca, cresce numa região onde proliferavam narrativas de mitos e lendas, que escutava à sua ama, dedicando-se à leitura e cedo começando a escrever poesia. Aos vinte e dois anos, dada a parca situação financeira familiar, começa a escrever para se sustentar, vindo a formar-se professora numa escola que subscrevia a causa feminista e a independência da mulher. Veio a ser professora de História enquanto escrevia poesia para a revista feminista *Dagny*, fundada por Sophie Adlersparre.

Em 1890, ganha um prémio num concurso de contos, com que participara com excertos de um romance. *A Saga de Gösta Berling*, 1891, foi a sua primeira obra publicada, vindo a receber, em 1904, a medalha de ouro da Academia Sueca e o Prémio Nobel de Literatura cinco anos depois, vindo a ser membro da Academia em 1914. Numa época em que o tempo era o naturalismo, a obra de Selma, povoada de duendes e outros seres fantásticos, uma natureza com vida própria, é tida como um regresso aos românticos.

Lou Andreas-Salomé (1861-1937), de excepcional sagacidade, livre pensadora, nasce na Rússia, embora de origem alemã. De educação cuidada, leu Descartes, Rousseau, Pascal, Kant e Voltaire, interessada pelo pensamento e pelas histórias das religiões.

Enquanto estudante em Itália, frequenta o salão de Malwida von Meysergurg, outra intelectual, conhecendo, na Universidade, o filósofo Paul Ree, com quem travou extensos diálogos sobre religião. Diálogos



que passam a ser partilhados com Nietzsche - que deambulava também por Itália -, tecendo-se estreitos laços intelectuais, cortados com o pedido de casamento por este feito, e por Lou recusado. Lou parte para Berlim com Paul Ree, em 1887, onde veio a conhecer o poeta Rainer Maria Rilke, com quem viveria uma relação sentimental e trocava correspondência até quase ao final da vida.

Os seus territórios foram a religião, a arte e a emoção. Escreveu *Jesus, o judeu*, 1886; *Religião e Cultura*, 1898 e *Reflexões sobre o problema do amor*, 1900; mas seria *O Erotismo*, 1919, primeiro ensaio psicológico, que a faria chegar a Freud, que como Tolstoi foi outro seu interlocutor.

Colette - Sidonie-Gabrielle Colette - (1873-1954) casa aos vinte anos com o escritor e crítico musical Henri Gauthier-Villars, assinando os primeiros escritos - *Claudine* - como *Willy*, pseudónimo do marido, do qual se viria a separar, vivendo uma breve relação com a também escritora Nathalie Barney, que se tornaria amiga para o resto da vida.

Aprende mímica com Georges Wague - renovador desta arte, procurando que a pantomima exprimisse não palavras mas sentimentos - estreando-se no théâtre des Mathurins, 1906, em *Le*



Désir, la Chimère et l'Amour, seguir-se-ia o Olympia. Trabalha no *Moulin Rouge*, como bailarina e atriz mímica, protegida por Mathilde de Morny, marquesa de Belbeuf, ou Missy, com a qual manteria outra relação sentimental, até ao segundo casamento com Henri de Jouvenal, editor do jornal *Le Matin*, tendo com este uma filha. Faria um terceiro casamento com Maurice Goudekot, em 1935.

Durante a I Grande Guerra, produz *Divertissements pour ma fille*, um ballet para a *Ópera de Paris*, com música de Ravel, que lhe sugere transforme o ballet numa ópera. O libreto, que Colette entregaria em 1918, viria a ter o nome de *L'Enfant et les sortilèges* e a ópera estreada sete anos depois. Colette foi atriz - o primeiro papel que interpretou aconteceu numa pantomima no *salon* de Natalie Barney, em Neuilly, 1905, seguindo-se inúmeras outras representações privadas, sendo o seu talento apreciado -, pintou, escreveu. O seu primeiro romance, *Dialogues de Bêtes*, 1904, logo é bem recebido pela crítica que lhe elogia o talento.

Na década de trinta é considerada a mais destacada escritora francesa. Publicou cerca de cinquenta romances, muitos revelando dados autobiográficos, onde denota aguçado olhar crítico e desenvolvido sentido de observação.

Colette é o rosto da *belle époque*, sendo tão atribulada a sua vida profissional quanto a sentimental. Foi membro da *Royale Académie Belge*, a primeira mulher a ser admitida na *Académie Goncourt*, em 1949, - da qual viria a ser presidente quatro anos depois - e foi-lhe atribuído o título de *Chevalière de la Légion d'Honneur*, em 1920, pela sua prestação aquando da I Grande Guerra, tendo transformado a residência de Saint Malo em hospital para receber feridos de guerra.

Gertrude Stein (1874-1946), filha de judeus alemães radicados na Pensilvânia, estuda psicologia com William James, que desenvolveu estudos na área do subconsciente projectado na escrita e na oratória - *Normal Motor Automatism*, teoria que encontrava eco nas escritas de Virginia Woolf e James Joyce e que o poema *Tender Buttons*, 1914, de Gertrude experimentava, embora esta nunca aceitasse a teoria da escrita automática, defendendo ser a escrita uma actividade por demais criativa e intrincada para assim ser considerada.

Gertrude passou grande parte da vida em França, dedicando-se ao vanguardismo na literatura e na arte. Liberal e afoita, a sua vida foi marcada por duas relações duradouras, com o irmão Leo - com o qual manteve uma galeria de arte, actividade que a tornaria afamada no meio artístico, porquanto da sua colecção faziam parte Cézanne, Renoir, Picasso, Daumier, Matisse, Lautrec - e com Alice Toklas, esta até à sua morte. Mantinha um *salon* cultural na sua casa de Paris, Rue de Fleurus, frequentado pelos intelectuais de vanguarda - entre os quais os homens de letras Max Jacob, Apollinaire e Hemingway, e os artistas Marie Laurencin, Rousseau, Braque, Derain, Matisse e Picasso -, rodeando-se dos novos talentos.

The Autobiography of Alice B. Toklas, 1932, a sua autobiografia apesar do título, tornou-a famosa. Escreveu romances e peças de teatro, libretos e poesia, uma escrita hermética e rítmica, sendo os seus trabalhos considerados como extensão do Cubismo, *Rose is a rose is a rose is a rose*, o prazer do jogo de palavras, a desconstrução das convenções.



What is a sentence. A sentence is a part of a speech.

A speech. They knew that beside is colored like a word beside why there they went.

That is a speech. Anybody will listen. What is romantic. I was astonished to learn that she was led by her head and her head was not with her head her head was leading when her heart stood still.¹⁴⁵

There is no there there.

Gertrude Stein



Valentine de Saint-Point - Anna Jeanne Valentine Marianne Desglans de Cessiat-Vercell - (1875-1953) cresce educada pela avó e um preceptor, casando, aos dezoito anos, com Florian Perrenot, e, aos vinte e cinco, com o colega e amigo deste, Charles Dumont, professor de filosofia e futuro ministro da III República, do qual fora amante e que reencontrara no ano anterior, já viúva. O casal cria um salão cultural na sua residência.

Figura da Belle Époque, presença nos *salons* parisienses, adopta,

¹⁴⁵ In STEIN, Gertrude. **How to Write**. 1931, pp.13-14

após o divórcio, 1904, o pseudónimo *Saint-Point* em homenagem ao castelo do poeta Lamartine, seu tio-avô. Ricciotto Canudo, poeta italiano, torna-se o seu companheiro incentivando-a a que escrevesse e publicasse. De viagem a Espanha com este realizada, surge *Poèmes de la Mer et du Soleil*, 1905, a sua primeira antologia, seguindo-se *Un Amour*, primeiro volume de uma trilogia, que logo é bem acolhido, ao mesmo tempo que inicia a colaboração com várias revistas – *L'Europe Artiste*, *Le Mercure*, *La Nouvelle Revue*, *Le Siècle*, *La Plume* e *Poésia*, esta dirigida por Fillipo Tommaso Marinetti.

A amizade com Rodin - presença assídua nas reuniões intelectuais que Valentine promovia e que as mesmas prestigiava - viria a ser determinante no seu percurso artístico, como o revela a correspondência trocada entre ambos e o atestam os poemas *Le Penseur* e *Ses Mains*, publicados em *Les poèmes d'Orgueil*, 1908. No ano seguinte, é para o *Théâtre des Arts* que escreve. *Le Déchu*, drama em um acto também publicado em *La Nouvelle Revue*, primeira parte da trilogia dramática *Le Théâtre de la Femme*, que não foi bem recebido¹⁴⁶.

Une Femme et le désir, 1910, é um escrito autobiográfico onde reflecte e expõe a psicologia feminina e o papel da mulher na sociedade. Entre 1911-14, participa no *Salon des Indépendants* com pinturas e trabalhos gravados em madeira. As reuniões no seu salão tornam-se cada vez mais afamadas, passando a chamar-lhes *soirées apolloniennes*, onde se procede a apresentações inéditas de Ravel, Marinetti e tantos mais, vindo a redigir, em 1912, o seu *Manifeste de la femme futuriste*, e reacção ao manifesto de Marinetti, que considerou misógino, e que é lido, no seu *salon* em 25 de Junho. Seguir-se-ia o *Manifeste futuriste de la luxure*, 1913¹⁴⁷. Um e outro foram publicados em toda a Europa e provocaram alterações. Em dezembro, apresenta no *Théâtre Léon-Poirier*, com coreografia e dança na senda de Isadora Duncan e Loïe Fuller, a peça *Métachorie* que pretende ser uma fusão de todas as artes.

Valentine acreditava na arte total e na luxúria como forma de arte, debruçando-se sobre todas as expressões artísticas. Foi a primeira mulher a redigir um manifesto futurista.

Canudo envolve-se no recrutamento e combate na Macedónia, Valentine junta-se à Cruz Vermelha, vindo, em 1916, a rumar, via Espanha, aos Estados Unidos onde, a 4 de Abril de 1917, apresenta *Métachorie* na Metropolitan Opera, Nova Iorque. Aqui faria várias conferências sobre Auguste Rodin, regressando a França no ano seguinte. É uma outra Paris que a recebe, a relação com Canudo transforma-se em amizade e Valentine isola-se na Corsega, onde se dedica à meditação e à leitura de *The Secret Doctrine*, 1888, de Helena Petrovna Blavarsky. Pretende criar um colégio de elite, o ideal de um espírito mediterrânico, fusão do pensamento ocidental e oriental, projecto que não vinga.

Em 1924 parte para o Cairo, com Vivian Postel du Mas e Jeanne Canudo, viúva do seu ex-companheiro, onde se junta a um grupo de jovens autores dramáticos. Colabora em vários jornais e cria, junto com Jeanne, um centro ideológico à semelhança do projectado *Collège des*

¹⁴⁶ Valentine escreveria um artigo sobre esta trilogia, na revista *Montjoie!* fundada por Canudo em 1913, e que se intitulava *organe de l'impérialisme artistique français*, contando com a presença dos vanguardistas. Cf. SAINT-POINT, Valentine. *Le théâtre de la femme*, in revista *Montjoie!* Paris, 16 mai 1913

¹⁴⁷ Valentine diria, porém, "*Je ne suis pas futuriste et je ne l'ai jamais été ; je n'ai fait partie d'aucune école.*" in *Journal des Débats*, janvier 1914

Élites. Lança, no ano seguinte *Phoenix, revue de renaissance orientale*, e contesta o imperialismo europeu e sua hegemonia cultural, publica o romance teosófico *Le Secret des Inquiétudes*, segundo a ideologia de Blavarsky¹⁴⁸. Em virtude da sua actividade política, o Egito só lhe concede permanência se esta cessasse, vindo a dedicar-se à meditação e estudo das religiões. *La muse pourpre*, segundo Gabriele d'Annunzio, Valentine, romancista, poeta e jornalista, dançarina e coreógrafa, pintora e modelo de Rodin e Mucha, era uma mulher de rara força. Entre poesia, romance, manifestos e reflexões é vasta a sua obra.

J'écris ma danse graphiquement comme une partition d'orchestre. Et, si voulant créer une danse vraiment essentielle, j'ai exprimé l'esprit général de mes poèmes par une stylisation naturellement géométrique, c'est que la géométrie est la science des lignes, c'est-à-dire l'essence même de tous les arts plastiques, comme l'arithmétique est la science du nombre, c'est-à-dire l'essence même des arts rythmiques: musique et poésie. (..) dans la Métachorie, c'est l'idée qui en est l'essence, l'âme. La danse et la musique étant suggérées par elle, on peut donc dire que la Métachorie forme un organisme vivant, dont l'idée est l'âme, la danse le squelette, et la musique la chair.

Valentine de Saint-Point¹⁴⁹

Anna de Noailles - princesa Brâncoveanu, condessa Mathieu de Noailles - (1876-1933), poetisa e romancista, filha da pianista grega Raluca Moussouros e do príncipe Grigore Bibescu-Basarab, casa com Mathieu de Noailles. Senhora da alta sociedade parisiense, recebia na sua casa da *avenue Hoche*, salão cultural que atraia a elite intelectual parisiense - Colette, André Gide, Paul Valéry, Jean Cocteau, Max Jacob, entre tantos - foi retratada por vários pintores de renome e serviu de modelo a um busto de Rodin.



Cria, em 1904, o prémio *Vie Heureuse*, que viria a tornar-se o *Prix Fémina*, atribuído à melhor obra em poesia ou prosa. Escreveu a sua autobiografia, três romances e poemas, cujas temáticas são amor, a morte e a natureza. Primeira mulher a receber o mérito da *Légion d'Honneur* e a ter um prémio da *Académie Française* com o seu nome, membro da *Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique*.

¹⁴⁸ Helena Blavarsky (1831- 1891) fundou, em 1875, a *Sociedade Teosófica*, baseada no sincretismo dos antigos princípios teosóficos, por sua vez assente na tradição budista e hindú, uma organização espiritual aparentada com outros movimentos inciatícos como a Franco-maçonaria e Rosa-Cruz. A teosofia - termo que surge com os filósofos de Alexandria amantes da verdade - sustenta que as diferentes religiões são tentativas do ser humano para atingir o conhecimento divino, possuindo cada uma a sua quota da verdade única. Os teosóficos acreditam que todo o ser humano transporta em si um princípio imortal, que vai esquecendo nas sucessivas reencarnações dele não tendo consciência. A religião, filosofia, artes e ciências, entre outros domínios, proporcionam ao indivíduo oportunidades de se aproximarem do divino e participarem na intenção divina do espírito.

BLAVARSKY, Helena Petrovna. *The Secret Doctrine. The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy*. London, 1888 versão online in <http://www.theosociety.org/pasadena/sd/sd-hp.htm>

¹⁴⁹ In revista *Montjoie!*, janvier-février 1914



Virginia Woolf (1882-1941) cria em sua casa, juntamente com os irmãos - entre estes a pintora Vanessa Bell (1879-1961) -, um salão cultural de inconformistas, jovens estudantes de Cambridge, que adotaria o nome de *Bloomsbury Group*, discutiam arte, literatura e política. O ensaio *A Room*, hoje tido como feminista, defende a importância de um espaço de escrita, porquanto era a sala de família onde a mulher escrevia, sem recato e frequentemente interrompida pelas exigências familiares.

A arte, as mudanças sociais, as relações humanas em livre debate e personagens psicológicas, são a temática das suas narrativas que abrem caminho ao modernismo. Independente, pouco ortodoxa, a sua correspondência pessoal é ainda um exercício de escrita erótica quando discorre acerca do amor físico.

Frequentemente atormentada pela sua bipolaridade, Virginia passava por períodos de convalescença que a afastavam da escrita. Fundou, com o segundo marido, Leonard Woolf, a *Hogarth Press*, 1917, publicando, entre outros, Katherine Mansfield e T. S. Eliot.

Mrs. Dalloway, 1925, e *Orlando*, 1928 - um romance que atravessa os gêneros, a cultura e o tempo, magnífico, são os seus mais proeminentes escritos. *Between the Acts*, 1941, foi o último romance, antes do suicídio, a restante obra seria publicada postumamente pelo marido.



Virginia, diários de bolso de 1930 a 1938

In fact, as a woman, I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world.

Virginia Woolf

Katherine Mansfield - Katheleen Mansfield Beauchamp - (1888-1923), a mais consagrada escritora da Nova Zelândia, reflete na sua escrita a doença e a solidão que a atormentavam. Nascida numa família colonial de classe média, passa a infância em ambiente rural mas aos nove anos publica o primeiro livro. Mostra o primeiro sinal de rebelião indo viver para Londres, aos quinze anos, onde estuda no *Queen's College*, logo fazendo parte da publicação literária do mesmo, *College Magazine*. Regressa três



anos depois, dedicando-se à música, pretendendo seguir carreira como violoncelista, o que o pai proíbe, voltando a Inglaterra onde se dedica à escrita. Nunca mais regressa à terra natal.

A bissexualidade e o mistério que cultivava reflectem-se na sua atribulada vida sentimental, na sua casa - reino do excêntrico e da ostentação - e nas suas narrativas curtas sem começo nem fim, abertas ao inconsciente.

Escreveu para revistas e jornais – publicou até 1914 no *Rhythm* e *The Blue Review* – e viria, após a morte do irmão a escrever sobre a família e a Nova Zelândia, *Prelude*, 1918, é um dos seus mais famosos trabalhos. As suas memórias foram compiladas em *Bliss*, 1920, confirmando a sua notável prosa, e *Garden Party*, 1922, escrito quando já bastante doente, considerado o seu melhor romance. Influenciada por Anton Chekhov, a sua serena escrita revela-se atenta ao comportamento humano. Katherine procurava a fama e o reconhecimento. A sua escrita influenciaria D. H. Lawrence - inspirando a personagem Gudrun de *Women in Love*, 1921 - e Virginia Woolf - com a qual haveria certa rivalidade - sendo amiga pessoal de ambos. A ruptura com Lawrence viria a ser marcante e destrutiva, porquanto este pretendia uma comunhão de espíritos e um viver comunitário entre ambos os casais - Katherine e Murray, seu segundo marido, e Lawrence e Frieda, sua esposa. A semelhança entre os temas tratados por Katherine, Virginia e Lawrence é notória, políticas diferentes relativamente ao feminino e masculino e relações homossexuais.

Afectada pela tuberculose, passa os últimos anos entre a França e a Suíça, em tratamento, afastada da família e amigos. As suas últimas palavras foram, *I love the rain. I want the feeling of it on my face.*

do jornalismo enquanto desabrochar da voz

Entre as mulheres portuguesas que se dedicaram exclusivamente, ou maioritariamente, ao jornalismo, destacamos a pioneira, no século XVIII, *Leonor Fonseca Pimentel* – implicada, em Itália, na Revolução Jacobina de Nápoles –, e *Antónia Pusich* e *Ana Plácido*. É a imprensa a denunciar o pensamento feminino e a dar visibilidade às mulheres que escrevem. Uma aragem que deixaria rasto a inúmeras outras.

Partilhando o espaço público, as mulheres começam a ter voz nos palcos social e político, chamando a atenção dos seus pares e contanto, mesmo, com a colaboração de alguns destes.

Sentia-me feliz por poder esquecer que não era mais que uma mulher. Era fácil esquecer que era, em muitas das nossas reuniões, a única mulher. Queria ser pura chama.

Leonor Pimentel, in *O Amante do Vulcão*

Leonor Fonseca Pimentel (1752-1799), a portuguesa de Nápoles, cérebro da Revolução Jacobina de Nápoles, 1799, revolução falhada mas de grande esperança, na luz da Revolução Francesa. De origens portuguesas, Leonor nasce em Roma, sendo em Nápoles conhecida como Eleanora. Divorciada, fora do comum para a época, corajosa, acreditava que a revolução traria uma sociedade mais justa e libertaria Nápoles dos contrastes entre a miséria a faustosa corte.



Bióloga e poetisa, é pioneira do jornalismo político, responsável pelo *Il Monitore Napolitano*, o jornal da revolução, que dirigia quase sozinha, sendo que os jornais se lhe apresentavam como instrumentos de leitura, mobilização e luta. É enforcada em Agosto de 1799, por crimes contra o Estado. Ao chegar perto da forca, recitou o verso de Virgílio, *forsan et haec olim meminisse juvabit* [talvez um dia seja agradável recordar estas coisas]. Está enterrada no Panteão dos Mártires da Liberdade.

150

¹⁵⁰ Imagem, Maria de Medeiros em *Il Resto de Niente*, 2003. Leonor Fonseca Pimentel é a protagonista do filme *Il Resto de Niente* de Antonietta de Lillo, segundo romance de Enzo Striano, 1982 - tradução portuguesa, *A Portuguesa de Nápoles*, com Maria de Medeiros no papel da protagonista, filme não inédito porquanto existia já a versão, *A Portuguesa de Nápoles*, de 1931, direcção de Henrique Costa e interpretação de Maria do Céu Foz. Encontramo-la, também, no livro *O Amante do Vulcão* de Susan Sontag.



Antónia Gertrudes Pusich (1805-1883), a primeira jornalista portuguesa, foi também pianista e oradora política, frequentando os salões literários do seu tempo, junto com Garrett, Castilho, Herculano, Fontes Pereira de Melo e tantos outros¹⁵¹. Era um tempo em que as mulheres pouco mais faziam que bordar, ler e aprender música de modo a exibirem esses dotes em privado.

Antónia, que sempre assinou com o seu próprio nome, defendia a instrução feminina, único caminho para que a mulher

participasse activamente na vida política e social, procurando, com os jornais que fundou - *A Assembleia Litterária – Jornal D’Instrucção*, *A Cruzada*, *A Beneficência* e -, despertar a mulher para o sentido cívico.



Instruída, cresceu rodeada de livros, e cedo começou a fazer versos. Acompanhou o pai em várias viagens a Cabo verde, estudou em Itália e tornou-se amiga da família real. Publica, pela primeira vez aos trinta e seis anos, *Olinda* ou *a Abadia de Connor Place*, 1848, inspirada por Walter Scott, e alcançou grande sucesso com *Constança* ou o *Amor Maternal*, drama autobiográfico apresentado no Teatro Normal. Antónia enviou duas vezes, fazendo um terceiro casamento. Com os seus trabalhos contribuiu para o sustento da família.

Enquanto em nossa terra as mulheres não tiverem a precisa instrução literária, ensinam a coser, marcar, bordar, música, etc. Porém a ler, escrever, contar, etc., não. E ainda menos outros estudos. Poucas senhoras sabem escrever bem [...]. Aparecem numa sociedade, ostentam uma brilhante conversação, fazem uma elegante figura... encantam os espectadores... seduzem... adquirem nomeada, estudam todas essas aparências fosfóricas; vai um sábio entrar com elas em discurso... onde está o espírito dessas fascinantes beldades?... Evaporou-se! Nem sabem dar uma razão do que dizem.

Antónia Pusich, 25 de Agosto de 1849¹⁵²

¹⁵¹ Cf. BANDEIRA, Lourdes Leitão. **Salões Culturais Abertos por Figuras Femininas**. Lisboa. Dislivro, 2006

Maria Peregrina de Sousa (1809-?), romancista e poetisa, era muito apreciada nos jornais literários e políticos em que colaborou - *Archivo popular*, *Restauração da Carta*, *Revista Universal Lisbonense*, *Aurora*, *Pirata*, *Braz Tisana*, *Lidador*, *Pobres do Porto*, *Iris*, do Rio de Janeiro. Assinou alguns dos romances publicados em folhetins como *Uma obscura portuense*, ou *Mariposa*, outros com as iniciais D. M. P. e muitos com o seu próprio nome. Escreve para a *Gazeta de Portugal*, 1843, *Um romance de Thomaz da Gandara*. Publicou os romances *Retalho do Mundo*, 1859, - dedicado a António Feliciano de Castilho -, *Rhadamanto ou a Mana do Conde*, 1863, e *Roberto ou a força da sympathia* - edição a expensas da sociedade *Madrépora*, Rio de Janeiro, que protegia escritores e língua portuguesa.

A 14 de Março de 1857, **Marianna Cândida da Fonseca Dinne** (1820-1902), nascida em Bragança, assinaria como *D.M.C.F.D.*, no jornal *A Federação – Folha Industrial Dedicada às Classes Operárias*, o artigo *O Brado de uma Mulher*. No jornal *A Federação*, publicavam ainda **Maria José da Silva Canuto** (1812-1890), professora e jornalista, defensora da educação popular; e **Maria Soares de Albergaria** - *Condessa Montemerli* -, escritora, nascida em França mas vivendo em Itália, cujos artigos eram publicados em Portugal no jornal *A Política Liberal*.

Ana Plácido (1832- 1895) ficou mais conhecida pelo seu relacionamento com Camilo Castelo Branco, quase se esquecendo a sua actividade como escritora. De forte personalidade e determinada, enfrentou as convenções da época. Escreveu *Luz Coada por Ferros*, 1863, e *Herança de Lágrimas*, 1871, traduziu e fez poesia e, em muito, ajudou Camilo nos seus romances. É fundamental a sua colaboração em várias publicações - *Gazeta Literária do Porto*, *O Ateneu*, *O Nacional*, *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, *O Futuro*, *O Civilizador* e *A Esperança*, bem como no *Almanaque da Livraria Internacional* -, assinando com vários pseudónimos.

Mariana Angélica de Andrade (1840-1882) casada com o escritor Cândido de Figueiredo, na senda do romantismo português, escreveu poesia, compilada em *Murmúrios do Sado*, 1870, e *Reverberos do Poente*, postumamente publicado em 1883, e uma comédia, *A Esposa do Alferes*. Igualmente importante foi a colaboração na *Gazeta Setubalense*, *Voz Feminina* e *Almanaque de Lembranças*.

Guiomar Delfina de Noronha Torrezão (1844-1898) escreveu romances - *Alma de mulher*, 1869, por exemplo -, contos e comédias - *O Século XVIII* e *o Século XIX*, 1867 -, um autobiográfico livro sobre uma viagem a Paris - *Paris (Impressões de Viagem)*, 1888, onde convida o leitor a passear pela Paris literária e mundana, mas que aborda a condição de mulher escritora. Contudo, a sua mais profícua produção é a crónica jornalística, em que, no rasto da pseudonímia, assina como *Gabriel Cláudio* - no *Diário Ilustrado* - e *Delfim de Noronha*, o

¹⁵² Cf. BOLÉO, Maria Luísa V. Paiva. **Antónia Pusich (1805-1885), a Primeira Jornalista Portuguesa**. Revista Máxima, Março de 1998

redactor nos primeiros dez números em *Ribastas e Gambiarras*, vindo depois a assumir a autoria. Fez da escrita a sua subsistência.

Arvoro a bandeira de apóstolo da emancipação feminina, e ainda que tivesse de morrer sacrificada, bradaria no meio do sacrifício, que só pela instrução é que podemos conseguir a regeneração, e que esta não se poderá empreender senão por meio da associação [...] O único meio, e o mais eficaz, é o da associação de mulheres de corações nobres e pensamentos elevados, que se dediquem sincera e lealmente, que se votem aos maiores sacrifícios para promover a instrução, e fazer valer o direito da mulher! [...] Eia pois! Avante, caras compatriotas! Preparemos o caminho para as nossas vindouras, que já isso é uma glória.” O mesmo jornal viria a publicar a 19 de Setembro, “as senhoras artistas costureiras criaram uma associação no Porto achando seu este apelo.

Marianna Cândida da Fonseca Dinne, in *O Brado de uma Mulher*

O primeiro jornal feminista português, *A Voz Feminina – Jornal Semanal, Científico, Litterário e Noticioso*, surge em 5 de Janeiro de 1868, dirigido por **Francisca Wood**. Procurando demarcar-se dos paradigmas de beleza e moda, o jornal abordava os direitos da mulher e a urgência da sua educação e esclarecimento, bem como a problemática laboral, apelando à associação segundo as profissões – sendo as modistas referidas logo no primeiro número. Foram publicados 102 números, tendo cessado em 26 de Dezembro de 1869¹⁵³.

Embora pretensamente escrito apenas por mulheres, alguns homens, progressistas, contribuíram com artigos, assinando com pseudónimo feminino.¹⁵⁴ Na verdade, as mulheres contaram com o apoio de muitos dos seus pares.¹⁵⁵ Francisca Wood deixava o apelo,

Não queiramos por mais tempo ser, o que até agora temos sido, - bonecas! (...) Aos atractivos que a natureza nos deu, juntemos a preponderância que dá o saber. Às portuguesas não falta inteligência: falta-lhes o amor do estudo sério, falta-lhes o espírito de análise filosófica, não só sobre assuntos abstractos, mas até sobre os fenómenos mais familiares que nos circundam. Façamo-nos pois verdadeiros ‘Anjos do lar’ mostremos ao mundo varonil que lhe não somos inferiores senão em força física. Trabalhemos, e a recompensa será um triunfo glorioso.¹⁵⁶

¹⁵³ Sg. Isabel Ildefonso. *As Mulheres na imprensa periódica do século XIX – O jornal A Voz Feminina (1868-1869)*, in JOAQUIM, Teresa & GALHARDO, Anabela. **Novos Olhares – Passado e Presente nos Estudos sobre as Mulheres em Portugal**. Oeiras. Celta, 2003

¹⁵⁴ Cf. Isabel Ildefonso, idem, p. 16

¹⁵⁵ “Neste grandioso teatro, que se chama a pátria portuguesa, não basta que a mulher seja espectadora, é necessário que represente o seu grandioso papel” in COSTA, D. António da. **A Mulher em Portugal**. Lisboa. Typografia da Companhia Nacional, 1892 - publicado postumamente.

¹⁵⁶ in CORTEZ, Maria Teresa. *Emancipação Feminina & Contos de Grimm. Versões Portuguesas do Século XIX*. O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa, Voz Feminina, nº1. Lisboa. CIDM, 1994

Em França, encontramos logo nos alvares do novo século XX, *Femina*, revista feminina que vendeu, em 1906, 135 000 exemplares.

Caroline Rémy (1855-1929), defensora do ideal socialista, é jornalista em *Le Cri du peuple*, onde escreve com o pseudónimo *Séverine*, jornal que abandonaria em 1888 passando a publicar as suas crónicas em vários jornais e revistas, debruçando-se sobre as greves operárias e grandes processos judiciais, a política e a causa feminista, seguindo atentamente os progressos britânicos nesta área. Caroline, antiparlamentarista, não aderiu a nenhuma associação, burguesa ou aristocrata, embora participasse nos direitos reclamados entre os quais o direito ao aborto.



No que refere a revistas dedicadas ao público feminino em Portugal, *A Ilustração Portuguesa* - cujo primeiro número saía em 1884, extinguindo-se em 1890 - fora uma lufada de ar fresco, uma janela para o mundo, introduzindo a fotografia a par do desenho, a reportagem de pendor literário legendando as imagens. Nela colaboraram Camilo e Guerra Junqueiro. O título voltaria a surgir em 1903, pertença então do Jornal *O Século*, fazendo a passagem da monarquia para a república, evento muito noticiado, contando com colaboradores de ambas as tendências, interrompe, de novo, em 1924, e, quando regressa, em 1931, é já semestral fazendo da moda, a astrologia e o cinema os temas dominantes.

Acompanhando o jornalismo feminino, outros periódicos versavam sobre moda, beleza e civilização. *O Toucador – Periódico sem Política dedicado às Senhoras Portuguesas*, considerado a primeira publicação destinada ao público feminino foi, curiosamente, integralmente escrito por Almeida Garrett, seu fundador. Editou sete números em Fevereiro e Março de 1822. *O Periódico das Damas*, 1823, dirigido por autores vários, publicou seis números. Dirigiam-se, porém, a públicos femininos diferentes, da mulher mais ousada à mais contida, imagens da mulher que nesse tempo coexistiam.¹⁵⁷ *O Correio das Damas – Jornal de Literatura e de Modas*, 1836-1852, conheceu maior longevidade, proporcionando a modalidade de assinatura, assim se distribuindo de norte a sul do país.

Outros jornais ou suplementos, logo na primeira década do século XX, voltam-se exclusivamente para o mundo da moda, que importava do passado traços de feminilidade, a saber, *O Jornal da Mulher*, 1910, - que incluía colunas em francês remetendo para um público de elite, que cultivava o *bon chic bon genre* (BCBG) -; *Vida Mundana*, 1914; *Moda Elegante*, *Enciclopédia da Mulher*, 1917; *A Rainha da Moda*, 1922-3; *Eva*, 1925; *Revista Feminina* e *Vida Elegante*, 1926; e *A Mulher e Vogue*, 1927.

¹⁵⁷ A ter em conta, porém, que a população feminina era maioritariamente rural, mulheres e filhas de artífices que para as cidades e vilas se deslocavam ou operárias. Em relatório apresentado às Cortes, 1882, é declarado que, nas 1 031 fábricas trabalhavam 14 934 operários, dos quais 4 222 eram mulheres. cf. LEAL, Maria Ivone. *Um Século de Periódicos Femininos: arrolamento de periódicos entre 1807 e 1926*. Cadernos da Condição Feminina, nº35, Comissão para a Igualdade e Para os Direitos das Mulheres, CIDM, Lisboa, 1992, pág.27

século XX, as reflexivas e opiniosas, entre a lucidez e a utopia

Na senda de novecentos, a publicação em folhetim na imprensa conhece maior divulgação, chegando, assim, a um público mais vasto. Proliferam, também, as mulheres opiniosas e reflexivas - Maria Zambrano, Hannah Arendt, Simone de Beauvoir, Simone Weil, uma escrita de pendor filosófico que atravessaria todo o século - e as irreverentes assumindo uma escrita de teor lesbiano, como Natalie Barney, e ainda Djuna Barnes e Elsa von Freytag-Lorinhoven (1874-1927), poetisa, escultora e pintora de origem alemã, estas duas elementos do irreverente círculo de Greenwich Village, Nova Iorque.

As primeiras décadas são marcadas pelas viagens e as colónias, que Karen Blixen tão bem retrata, a que se juntaria a experiência de Agatha Christie, senhora do género policial, mergulho no âmago da essência humana, perspicácia e indução, a que outras autoras, Ruth Rendell e Patricia Highsmith, assim como mais recentemente Anne Perry, adeririam.

O melodrama moralista continuaria a publicar-se até meados do século, a que se viria juntar o romance cor-de-rosa, assistindo-se ao emergir do neo-realismo e uma escrita moderna, de memória, recuperação da história pessoal e da História - Clara Malraux, Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras, Isabel Allende - ou os casos particulares, na senda de um feminino ancestral, simbiose dos ingredientes culinários e dos afectos, misto de memória e sabores, como com Laura Esquivel ou Johanne Harris. Pouco a pouco, a escrita iria denotando o papel da mulher na sociedade, as injustiças sociais, denunciando a moral divergente, até desafiar, claramente, políticas e ideologias. O *Nobel* e o *Goncourt* reconhecê-las-iam.



Natalie Clifford Barney (1876-1972) poetisa e romancista americana expatriada em França, mantém, na sua casa de Neully, um salão cultural, promovendo a leitura e a representação teatral - Colette participou em várias representações e Mata Hari apresentou-se como Lady Godiva, dançando a cavalo no seu *salon* então na casa de Neully. Pouco tempo depois mudar-se-ia para Paris, onde continuou o *salon* que se matinha activo ainda nos anos sessenta, por ele passando as figuras mais iminentes, dos modernistas americanos e britânicos aos membros da *Lost*

Generation. Amiga de Ezra Pound, juntos patrocinaram Paul Valéry e T. S. Eliot. Tamara de Lempicka, Marie Laurencin, Isadora Duncan, André Gide, Anatole France, Max Jacob, Louis Aragon, Jean Cocteau, Somerset Maugham, Scott Fitzgerald, Rainer Maria Rilke foram seus convivas, assim como a colecionadora e mecenas de arte Peggy Guggenheim e as jornalistas Janet Flanner e Nancy Cunard.

Assumidamente lésbica, publica, em 1900, *Quelques Portraits-Sonnets de Femmes*, o primeiro livro de versos, em francês, língua que dominava. O segundo livro, *Cinq Petits Dialogues Grecs*, 1901, é publicado sob o pseudónimo *Tryphé*. Dedicado a Pierre Louÿs, que a ajudara na publicação. O primeiro diálogo, escrito em grego antigo, contém uma longa descrição de Safo.

Após a morte do pai, a vantajosa situação financeira permite-lhe publicar a expensas próprias e não mais voltar a usar um pseudónimo.

As suas relações sentimentais com a poetisa Renée Vivien, a dançarina Armen Ohanian e a pintora Romaine Brooks serviram de inspiração a vários romances que se debruçavam sobre o feminismo, paganismo e pacifismo. Safo era a inspiradora de Natalie e Renée, tendo ambas estudado grego, de modo a lerem no texto original fragmentos da poetisa, havendo ambas escritos peças de teatro acerca da vida da poetisa clássica e tendo chegado a residir um tempo na ilha de Lesbos.

Empenhada em promover a escrita de mulheres, criou a *Académie des Femmes*, 1927, em resposta à *Académie Française* que se mantinha fechada a elementos masculinos. A academia, instituição simbólica que na realidade mais não era que uma reunião de amigos às sextas-feiras, honrou mulheres como Colette, Gertrude Stein, Mina Loy, Djuna Barnes e, postumamente, Renée Vivien entretanto falecida. Escreveu *The Well of Loneliness*, 1928, o mais famoso romance lesbiano do século XX. É uma das figuras recordadas no trabalho de Judy Chicago, 1979, *The Dinner Party*¹⁵⁸.

Karen Blixen - Karen Dinesen - (1885–1962), aristocrata dinamarquesa é filha da primeira norueguesa eleita para o Parlamento, seguindo uma educação artística e estudando na Suíça. Escreve pequenos contos a partir dos vinte e dois anos e para vários jornais dinamarqueses, mas é *Gothic Tale*, 1934, escrito sob o pseudónimo de *Isac Dinesen*, que marca o início da sua carreira literária. Karen regressara já de África - para onde partira em 1914 -, divorciara-se do Barão Bror von



Blixen-Finecke e perdera o amante e seu grande amor, Denys Finch Hatton, morto em acidente de aviação. O romance autobiográfico *Out of Africa*, 1938, que viria a ser adaptado ao cinema, é o seu grande sucesso, detalhe de vida sentimental mas, também, do exotismo africano e testemunho histórico do domínio inglês. Continuaria a publicar, em inglês e dinamarquês, sendo *Ehrengarda, a Ninfa do Lago*, 1963, o seu último trabalho publicado no ano seguinte à sua morte.



Agatha Christie - Agatha Mary Clarissa Mallowan - (1890-1976), a *rainha do crime*, estudou em casa, instruída pela mãe, que a incentivou a escrever para ocupar o tempo, começou por criar peças de teatro e romances, que publicou como *Mary Westmacott*, voltando-se, depois, para a temática policial, escrevendo mais de oitenta livros, onde dissecava a mente e os meandros da essência humanas. Mergulho no psicológico através das suas personagens -

¹⁵⁸ Ver [do Género e Sexo](#)

Miss Marple, Hercule Poirot, Tommy and Tuppence e outras mais -, pioneira do final inesperado, estreia-se com *The Mysterious Affair at Styles*, 1920, cenário a que regressaria para a morte de um dos seus personagens maiores, *Hercule Poirot*, em *Curtain: Poirot's Last Case*, 1975. Igualmente determinaria o fim da vida de Miss Marple, a perspicaz protagonista octogenária, em *Miss Marple's Final Cases*, publicado em 1979 já postumamente, após ter estado encerrado cerca de quarenta anos num banco, porquanto Agatha escrevera a morte dessa personagem nos anos quarenta, receosa de não sobreviver à Grande Guerra - o primeiro volume com Miss Marple fora *The Murder at the Vicarage*, 1930.

O seu livro mais conhecido é *The Murder of Roger Ackroyd*, 1926, dado o narrador ser o assassino, vindo a ser levado ao palco, assim como *The Mousetrap*, este estreado em 1952 e mantendo-se, ininterruptamente, no *West End* até hoje.

Durante a Primeira Grande Guerra, Agatha trabalha num hospital e farmácia, o que lhe permite contactar com vários medicamentos e venenos, que viria a usar nos seus enredos. De igual modo, o segundo casamento com o arqueólogo Max Mallowan, 1930, proporcionar-lhe-ia novos motes devido às viagens ao Oriente. O episódio do desaparecimento de Agatha, 1926, mantém-se tão misterioso quanto as suas narrativas. Durante doze dias desconhece-se o seu paradeiro, vindo a ser encontrada num hotel em Harrogate, registada com o nome da amante do marido, atribuindo-se como causa um período de amnésia temporária em resultado de colapso nervoso pós-morte da mãe e pedido de divórcio pelo primeiro marido, Archibald Christie. Agatha nunca deu explicações quanto ao sucedido nem na sua autobiografia, *Agatha Christie: An Autobiography*, publicada em 1977. É a autora mais publicada em todos os tempos e entre todos os géneros literários, vindo a receber a *Order of the British Empire*, em 1971.

Djuna Barnes (1892-1982), escritora Americana com importante papel na literatura modernista do século XX, figura de *Greenwich Village*¹⁵⁹ - para onde se muda com a família em 1915, publicando nesse mesmo ano *The Book of Repulsive Women* -, convive com os intelectuais vanguardistas, entre os quais a fotógrafa Berenice Abbott e Elsa von Freytag-Lorinhoven. Em 1919-20, escreveu três peças de teatro para o *Princeton Players*, um grupo amador mais centrado na criatividade e inovação que no sucesso comercial. Viria a escrever outras pequenas histórias, publicadas em revistas sob o pseudónimo de *Lydia Steptoe*.



Em 1921, viaja para Paris, com o fim de entrevistar *James Joyce* para a *Vanity Fair* - deste se tornaria amiga, denotando *Ryder*, o seu primeiro romance autobiográfico e um sucesso, as influências técnicas de *Ulysses* -, vindo a produzir para a *McCall's Magazine*, entrevistas a

¹⁵⁹ *Greenwich Village*, em Manhattan, Nova Iorque, era, nos anos vinte, o centro boémio de artistas e escritores de vanguarda, que cultivavam as novas tendências artísticas e ideias, uma cultura alternativa, mentores da liberdade sexual, mantendo grande actividade até aos anos setenta. Viria a ser, nos anos cinquenta lugar da *Beat Generation*, grupo de escritores que contestavam as morais e normas americanas, cultivando uma filosofia oriental, inconformistas e criativos, que se associaram aos artistas da *San Francisco Generation*, num entrosamento cultural envolvendo as artes visuais e a filosofia.

escritores e artistas americanos expatriados. Djuna logo se afirmou no meio intelectual, ao publicar *A Night Among the Horses*, na *The Little Review*¹⁶⁰.

Elemento da boémia parisiense dos anos 20-30, frequenta o *salon* de Natalie Barney, outra expatriada, que viria a ser sua mecenas e protagonista da crónica da vida lesbiana parisiense *Ladies Almanack*, dedicado a Thelma Wood, e que Djuna assinava como *A Lady of Fashion* sendo vendida nas ruas de Paris por ela mesma e amigos. Djuna mantém, então, uma relação sentimental com *Thelma Wood*, escultora, vivendo no Boulevard Saint-Germain, vizinha de *Mina Loy* (1882-1966), a poetisa, dramaturga e actriz inglesa admirada por Eliot e Ezra Pound. *Nightwood*, escrito nos Verões de 1932 e 33 durante as estadias de Djuna em Hayford Hall, uma casa de campo alugada pela mecenas Peggy Guggenheim, publicado em 1936, em Londres, e no ano seguinte em Nova Iorque, é o seu mais afamado romance, de teor homossexual, lesbiano. Em 1940, regressa a Greenwich Village, sendo eleita para o *National Institute of Arts and Letters*, 1961. Quando falece, em 1982, é o único membro sobrevivente do grupo modernista.



Clara Malraux - Clara Goldschmidt - (1897-1982) nasce numa família culta, lendo Shakespeare, Balzac, Corneille, Victor Hugo. Colaborou em várias revistas - *Action*, revista vanguardista, onde conhece Picasso, Cocteau, Aragon e André Malraux, com o qual casaria tempos depois; e *Indochine*, quotidiano fundado por André, aquando da estadia do casal em Saigão. O acordo de total liberdade, firmado aquando do casamento, não seria cumprido, André esperava apenas que a mulher o seguisse, não que se lhe equiparasse¹⁶¹. Porém, elemento da *Résistance*, implicada na fuga de vários judeus

à perseguição nazi e defensora do diálogo israelo-árabe, judia e uma resistente, Clara precisou retomar a sua voz, optando pelo divórcio.¹⁶²

Le Livre des Comptes, 1938, fora o seu primeiro volume, e *Rahel, ma Grande Soeur*, 1980, a sua última obra. Realizou vários trabalhos de tradução - de Virginia Woolf, Freud e Kafka -, escreveu contos, peças de teatro e cerca de quinze romances, vários autobiográficos.

¹⁶⁰ *The Little Review* foi fundada por Jane Heap e Margaret Anderson. *Jane Heap* (1883-1964), figura marcante do modernismo literário, deu a conhecer, entre 1914 e 1929, trabalhos de escritores americanos, ingleses e irlandeses, entre os quais T. S. Eliot, Ernest Hemingway, James Joyce, William Butler Yeats, contando a revista com a colaboração de André Breton, Jean Cocteau, Marcel Duchamp, **Emma Goldmann** (1868-1940), emigrante russa, activista que desenvolveu a filosofia anarquista nos Estados Unidos -, **Amy Lowell** (1874-1925), poetisa americana que ganhou postumamente o *Pulitzer Prize for Poetry*, 1926 -, e **Gertrude Stein** (1874-1946), a americana que viveu a maior parte da vida em França, e promoveu a literatura modernista.

Para Gertrude Stein ver **século XIX – as arrojadas da viragem**

¹⁶¹ “*Ne vaut-il pas mieux être ma femme qu’un écrivain de second ordre?*” André Malraux, cf. BLANC, Liliane. **Elle sera poète, elle aussi**. Montreal. Le Jour, 1991, Chapitre V, *Les muses créatrices*, pp. 131-152

¹⁶² “*J’ai existé avant de vous connaître. ...Je n’ai cessé d’exister que le jour où je vous ai accepté. Vous. Tout entier. Et il ne me reste, pour être sûre que je suis moi-même, que le recours à moi, que de sentir ma continuité.*” In MALRAUX, Clara. **Le Bruit de Nos Pas**. Paris. Grasset, 1963-1979, tomo II, pp. 66-67
Le Bruit de Nos Pas é um conjunto de memórias, divididas em seis tomos, a saber, I - Apprendre à Vivre, 1897-1922 ; II - Nos Vingt Ans, 1922-1924; III - Les Combats et les Jeux, 1924-1927; IV - Voici Que Vient l’Été, 1927-1935; V - La Fin et le Commencement, 1936-1940; e VI - Et Pourtant J’Étais Libre, 1940-1968

Cecília Meireles – Cecília Benevides de Carvalho Meireles (1901-1964), neta de açorianos, aos três anos órfã de pai e mãe, foi criada pela avó¹⁶³. Professora do ensino primário, publica o primeiro livro de poesia *Espectro*, 1919,



Casa, aos vinte e um anos com o pintor português Fernando Correia Dias, que se suicidaria em 1935, ano em que Cecília publica, *O Espírito Vitorioso*, na senda do simbolismo. Durante os anos 1930-31, escreve, diariamente, sobre educação, no jornal *Diário de Notícias*, profere conferências sobre literatura brasileira em Lisboa e Coimbra, e funda a primeira biblioteca infantil no Rio de Janeiro, 1934. Entre 1935-38 lecciona Literatura Luso-Brasileira e Crítica Literária na Universidade do Distrito Federal, colaborando no jornal brasileiro *A Manhã* e na revista *Observador Económico*, e publica *Viagem*, 1939, pelo qual receberia o *Prémio de Poesia Olavo Bilac* da Academia Brasileira de Letras. Continua a publicar em Portugal, *Olhinhos de Gato*, romance em capítulos, na revista *Ocidente*. Casaria, em 1940, com o professor e engenheiro Heitor Vinícius Grilo.

Professora de Literatura e Cultura Brasileira na Universidade do Texas, sócia do Real Gabinete Português de Leitura no Rio de Janeiro, produtora de programas culturais na Rádio Ministério da Educação, o Chile galardo-a com a *Ordem de Mérito*, em 1952, e, no ano seguinte, a Universidade de Deli, Índia, agracia-a com o título de Doutora *Honoris Causa*. *Poemas de Israel*, 1953, leva-lhe o *Prémio Jabuti de Tradução de Obra Literária* da Câmara Brasileira do Livro, e, no ano da sua morte, 1964, o *Prémio Jabuti de Poesia*, pelo livro *Solombra*. Ano em que é inaugurada a biblioteca com o seu nome em Valparaíso, Chile. Postumamente, é-lhe atribuído o *Prémio Machado de Assis*, da Academia Brasileira de Letras, 1965, pelo conjunto da sua obra.

Jornalista, tradutora - de Garcia Lorca, Rainer Rilke e Virginia Woolf -, poetisa e romancista, a transitoriedade movem a sua personalidade e obra. Solitária, amante do silêncio, fascinada pela infância, a sua obra é um espontâneo e primitivo lirismo.

**...Liberdade, essa palavra
que o sonho humano alimenta
que não há ninguém que explique
e ninguém que não entenda...**

Cecília Meireles, in *Romanceiro da Inconfidência*

¹⁶³ "Nasci aqui mesmo no Rio de Janeiro, três meses depois da morte de meu pai, e perdi minha mãe antes dos três anos. Essas e outras mortes ocorridas na família acarretaram muitos contratempos materiais, mas, ao mesmo tempo, me deram, desde pequenina, uma tal intimidade com a Morte que docemente aprendi essas relações entre o Efêmero e o Eterno." Cecília Meireles

Anaïs Nin (1903-1977) nasce em Neuilly, partindo para Nova Iorque com a mãe e irmãos após o divórcio dos pais. Anaïs tem onze anos e começa a escrever, ainda a bordo, uma carta ao pai que resultaria em vários romances e num diário de quinze mil páginas, onde o erotismo e a ousadia são uma constante, relato da vida levada ao limite.



Entre a paixão e a razão, Anaïs é o desafio das convenções no início do século. Bailarina e modelo, casa aos vinte anos com o banqueiro Hugh Guiler, que se diz ter esperado dois anos até que o casamento se consumasse dada a imaturidade de Anaïs¹⁶⁴. O casal instala-se numa aldeia perto de Paris, em 1931, onde, no ano seguinte, Anaïs conhece Henry Miller e sua mulher June¹⁶⁵, um triângulo amoroso de amor e ódios mas produtivo, que Hugh Carter tolerava, e que se manteria por um ano, quando ela vive uma relação íntima com o psicanalista Jean Allendy, proporcionando-lhe estudar psicanálise e a sua própria personalidade, e que terminaria porquanto René procurava castrar a sua essência. Anaïs viria, no ano seguinte, a tornar-se amante do próprio pai, envolvimento que terminaria quando se apaixona por outro psicólogo, Otto Rank, com o qual continuaria a estudar psicanálise, chegando a praticar clinicamente. Com ele viveria um tempo nos Estados Unidos, regressando a Paris e engravidando de Henri Miller, abortando da filha de ambos, contra a vontade do marido.

Mecenas de artistas vários, criativa e talentosa, recusados os seus escritos, publicou-os a expensas próprias, vindo a ser com *Under a Glass Bell*, 1944, equiparada a Virginia Woolf. O seu diário, em sete volumes, só viria a ser publicado após a morte do marido. Anaïs veio a conhecer o sucesso nos últimos anos de vida - recebeu o doutoramento *Honoris Causa* pelo Philadelphia College of Art, 1973, e foi eleita para o National Institut of Arts and Letters.

Por uns tida como louca, por outros um ícone da liberdade feminina e sexual, Anaïs, amada ou odiada a ninguém ficou indiferente.

Podem encontrar-me numa festa e ver-me a dançar e a rir, mas o que escrevo é muito sério. Só serei visível quando morrer, e então, algum editor vai interessar-se pelos meus livros e lutará por eles. Mas durante a minha vida não houve qualquer escritor ou editor que desse um só passo para prolongar a minha obra.

Anaïs Nin

¹⁶⁴ Cf. IZQUIERDO, Paula. **Sexodependentes, 21 histórias de mulheres radicais**. Lisboa. Paralelo 40, 2008, pp. 160

¹⁶⁵ Sobre este envolvimento seria produzido o filme *Henri & June*, realização de Philip Kaufman, 1990



Marguerite Yourcenar - Marguerite Cleenewerck de Crayencour, *Yourcenar* é anagrama imperfeito de Crayencour - (1903-1987), nascida na aristocracia belga, cedo enveredou pela leitura dos clássicos, dominando inglês, latim e grego. Após a morte da mãe, acompanha o pai em viagem, vivendo grande parte do tempo em Paris e na Grécia. Aos trinta e seis anos emigra para os Estados Unidos, vindo a naturalizar-se nacionalizar-se americana em 1945. Aí começou por ensinar literatura. É o romance *Mémoires d'Hadrien*, 1951, - memórias ficcionadas do Imperador Adriano,

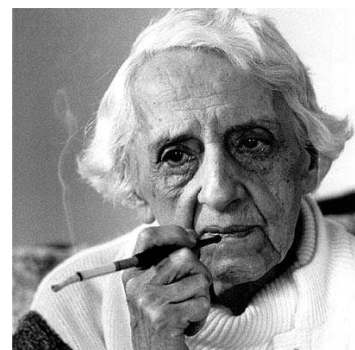
século II - que lhe leva notoriedade, reforçada com *L'Oeuvre au Noir*, 1968, - biografia de um erudito alquimista de seiscentos.

Marguerite não se enquadra em qualquer corrente literária contemporânea, embora uma das maiores escritoras do século. A sua obra revela a atracção pelos clássicos, sobre os quais escreve com erudição, recriando épocas e heróis do passado, fazendo, a moralidade e o poder parte das suas reflexões. Escreveu, ainda, ensaios e poesia e realizou vários trabalhos de tradução de romances para a língua francesa. Foi a primeira mulher eleita para a *Académie Française des Lettres*, 1981, já depois de ter adoptado a nacionalidade americana. Recebe, em 1987, o Grande Prémio Escritor Europeu do Ano.

Como toda gente, só disponho de três meios para avaliar a existência humana: o estudo de nós próprios, o mais difícil e o mais perigoso, mas também o mais fecundo dos métodos; a observação dos homens, que na maior parte dos casos fazem tudo para nos esconder os seus segredos ou de nos convencer que os têm; os livros, com os erros particulares de perspectiva que nascem entre as suas linhas.

Marguerite Yourcenar, *Memórias de Adriano*

Maria Zambrano (1904-1996) conclui o curso de Filosofia, em 1927, tendo como colegas Xavier Zubiri, García Morente e Ortega y Gasset - pela mão deste integraria a tertúlia da *Revista de Occidente*. Quando eclode a guerra civil espanhola, 1936, faz parte de um grupo de intelectuais que percorre as aldeias num projecto pedagógico de educação popular, dando a conhecer o cinema, a pintura, o teatro e a música clássica. Parte para Havana, em 1939, um exílio que se alongaria 45 anos, que incluiria o México e Paris, Roma, Suíça, trabalhando como professora de filosofia. Regressa a Madrid em 1984. O sentido da História e a paixão e acções do indivíduo são a sua temática. Filosofia em poesia. Pouco concordante com os novos feminismos, subscreve - à luz de Jung - a polaridade dos géneros, o intelecto masculino, mas a alma feminina detentora da redenção e salvação.



Hannah Arendt (1906-1975) - Johannah Arendt – alemã, filha de judeus, cedo revelou a sua aptidão intelectual, apreciando a leitura e a teologia. Incentivada pela mãe, frequentou a Universidade de Berlim, onde estudou latim e grego e seguia o crescente existencialismo. Aos dezoito anos ingressa na Universidade de Marburg para estudar teologia e acaba seguindo filosofia, aluna de Heidegger - com quem viveria uma relação amorosa -, os colegas apelidavam-na de Pala Atenas. Faz doutoramento com Karl



Jaspers, que se tornaria amigo de uma vida, com este trocando correspondência aquando do exílio nos Estados Unidos. É aí que traz à luz o primeiro título, *As Origens do Totalitarismo*, 1951. Entender a sua época, repensar a política e a filosofia gerem-lhe o pensamento. *Entre o passado e o futuro*, 1963, - outro dos seus títulos - a ruptura.



Daphne du Maurier (1907-1989) cresce no meio intelectual e social londrino, a mãe atriz e o pai um senhor de tão nobre porte, que o tornou nome de marca de cigarros sofisticados. Daphne convivia com escritores - Henry James e Edgar Wallace eram muito próximos -, actores - Sir John Gielgud, Douglas Fairbanks Jr. e Gertrude Lawrence - considerada a mais importante atriz de *music-hall* na Europa e Estados Unidos com a qual Daphne terá vivido uma relação sentimental - e produtores, a nata da literatura e do espectáculo, e frequentava colégios de nomeada.

Admiradora de Emily Brontë, a casa de férias junto ao mar, adquirida pelos pais, nos anos vinte, alimentou-lhe a imaginação - *The Loving Spirit*, o primeiro romance, publicado em 1931, logo se tornou popular, despertando a curiosidade de Tommy Browning, com o qual viria a casar no ano seguinte -, e as histórias de família deram-lhe o mote para os seus romances *The Glass Blowers*, 1963; *Gerald*, 1934, declaradamente sobre o seu pai; e *Rebecca*, 1938, duplamente inspirado pela sua amada casa da Cornualha, *Menabilly*, velha mansão seiscentista que obcecava Daphne, e por *Jane Eyre* de Charlotte Brontë. Em 1965, recebe o título de *Dame* do Império Britânico. A letra de *Rule Britannia*, 1972, foi por ela escrita.

Daphne, *a última romântica*, uma das autoras mais populares do século XX, misteriosa, excêntrica e culta, escreve sobre as paixões avassaladoras e as grandes aventuras, revelando grande perspicácia face à psicologia humana. Senhora de enredadas teias psicológicas, criadora do *suspense*, terror e aventura, conseguiu atrair Alfred Hitchcock, que, em 1936, adapta à tela *Jamaica Inn*, romance de aventuras escrito antes do casamento, e, em 1940, filma *Rebecca*¹⁶⁶, dois anos depois de ser publicado, bem como *The Birds*, realizado em 1963.

¹⁶⁶ *Rebecca*, a história de amor que conheceu mais sucesso depois de *E Tudo o Vento Levou*, na senda de *Jane Eyre*, é o romance que melhor apresenta o complexo de ser segunda. Levantou polémica, sendo a autora acusada de plágio, por Carolina Nabuco que, quatro anos antes, 1934, escrevera *A Sucessora*, e deste enviara cópias a editoras inglesas, acusando Daphne de uma ter lido e plagiado. cf. MUZART, Zahidé Lupinacci. *À Sombra da Outra: A Segunda Mulher na Literatura* - UFSC in <http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/14zahidebh.htm>



Simone de Beauvoir (1908-1986) voraz leitora, apaixonou-se cedo por Balzac, que marcaria a sua juventude pela consciência da perda de crença religiosa - para o que a morte da sua maior amiga na universidade, Elizabeth Mabile, Zazá, igualmente contribuiu. É na Sorbonne que conhece Jean-Paul Sartre e o grupo intelectual do pós-guerra.

Da sua extensa obra, muitos dos trabalhos são autobiográficos, *Mémoires d'une Jeune Fille Rangée*, 1958, por exemplo, textos onde retoma as primeiras décadas de vida, e as repensa. Figura inegavelmente marcada pelas mudanças culturais e políticas,

colabora na revista *Les Temps Modernes*, fundada por Merleau-Ponty, 1945, e percorre o mundo discutindo o seu pensamento e obra. Feminista e liberal, *Le Deuxième Sexe*, 1947, é a sua obra mais famosa, ícone dos movimentos feministas de setenta. Com Sartre inscreve-se no existencialismo, vindo junto ele a ser nomeada membro do *Russell Tribunal*, organização pública criada pelo filósofo inglês Bertrand Russell, órgão que julgava a política e crimes cometidos na guerra do Vietname. Empenhou-se, igualmente, na invasão soviética à Checoslováquia e foi voz activa no movimento estudantil *mai 68*. As últimas décadas dedica-as ao *Mouvement de Libération des Femmes*.

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, económico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade: é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro.

Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo*

Simone Weil (1909-1943) nasceu em Paris, filha de uma família judia, mas não recebeu educação religiosa. Aluna do filósofo Alain - Émile August Chartier -, ensina filosofia que viria a abandonar, em 1934, para se juntar à classe operária, escrevendo sobre os problemas desta. Junta-se, em 1936, à guerra civil espanhola, aliando-se aos militantes anti franquistas, compromisso universal comum entre os intelectuais e escritores de esquerda. Não seguindo a prática religiosa familiar, em viagem a Itália visita Assis, fazendo da questão religiosa a temática do seu pensamento, bem como as reflexões marxistas. Defensora do trabalho como valor humano, da ética e opositora ao poder, movida pela intuição a par da mística religiosa, Simone era uma personalidade complexa.





Marguerite Duras (1914-1996) licencia-se na *Sorbonne*, 1935, em Direito e Ciências Políticas, filiando-se, aquando da II Grande Guerra, no Partido Comunista, que abandonaria. Casa com Robert Antelme, em 1939, atravessando um duro período depois de este ter sobrevivido milagrosamente a uma captura pela Gestapo, e que serviu de base para uma coleção de histórias curtas, intitulada *La Douleur*, 1985, um grito literário. Do segundo casamento, com Dionys Mascolo, nasce o seu

único filho. Durante a década de 1980, Duras apaixona-se por Yann Andréa Steinner, um homem 38 anos mais novo. Duras tem sessenta e seis anos, viverá com Yann até à morte.

Duras publica os seus primeiros livros em 1943 e 1944, *Les Insolants* e *La Vie Tranquille*, respectivamente. A infância, passada na Indochina, atravessa nos seus romances e filmes. Inscrevendo-se no novo género, *nouveau roman*, narrativas curtas, minimalistas. Em 1950, com *Un Barrage contre le Pacifique*, Duras esteve muito próxima de ganhar o Prémio Goncourt. É, no entanto, apenas 30 anos depois que a injustiça lhe é reparada, sendo-lhe este atribuído, por unanimidade, com o romance *L'Amant*, 1984. A partir de 1959 começa, também, a escrever peças de teatro e argumentos para o cinema, dos quais *Hiroshima mon amour* é sem dúvida o mais conhecido e marcante.

As suas obras estão repletas de descrições belíssimas e envolvidas na ambiência exótica da paisagem oriental, não sem deixarem reconhecer uma vaga angustiada e desesperada, oriunda de uma constante luta da autora com as questões do amor e da morte. *Moderato Cantabile* seria adaptado ao cinema por Peter Brooks, 1958, *Hiroshima Mon Amour*, por Alain Resnais, 1959, e *L'Amant*, por Jacques Annaud, 1992. *India Song*, antes da tela seria estreado em palco. Autora fértil, com uma obra literária vastíssima, desde os romances aos argumentos cinematográficos, um estilo de beleza inconfundível, num tom duro e denso, por vezes até um pouco inacessível, expressão profundamente genuína e humana das paixões, grandezas e misérias da vida. Marguerite Duras é, por excelência, uma escritora da condição humana. A escrita é uma exigência urgente, não redenção ou salvação, mas um valor supremo em que reside, uma vontade brutal de falar de si, fazendo-se personagem. A escrita ao nu. Na vida como na escrita, Duras é dura e insolente.¹⁶⁷

C'est une femme jeune et belle. Elle est en costume de cour. On ne saurait lui en imaginer un autre, on ne saurait rien lui imaginer d'autre que ce qu'elle a déjà, que ce qu'elle voit. Les homes se perdent pour elle, ils tombent sur son sillage comme des quills et elle avance au milieu de ses victims, lesquelles lui matérialisent son sillage, au premier plan, tandis qu'elle est déjà loin, libre comme un navire, et de plus en plus indifférente, et toujours plus accablée par l'appareil immaculé de sa beauté.

Marguerite Duras, *Un Barrage Contre le Pacifique*

¹⁶⁷“Et moi je dis: Son Nom de Duras. Ça s'arrête là. C'est ça. Son nom à elle et plus rien. On lit le nom. On le répète jusqu'au moment où il ne veut rien dire, jusqu'au moment où il ne veut plus rien dire, jusqu'au moment où il devient une pure sonorité: son Nom de Duras.” in ANDRÉA, Yann. *Cet Amour-là*. Paris. Editions Pauvert, 1999, p. 213



Clarice Lispector - Haia Lispector – (1920-1977) nasce na Ucrânia quando a família está em viagem com destino ao Brasil, onde lhe passam a chamar Clarice. Tem nove anos quando a mãe morre e estuda no Collegio Hebreo-Idish-Brasileiro, no Recife, onde aprende piano hebraico e iídiche, língua germânica das comunidades judaicas da Europa Central e Ocidental. Após uma ida ao teatro escreve *Pobre Menina Rica*, 1930, peça em três actos, e outros textos que foram sempre recusados pelo *Diário de Pernambuco*,

quotidiano que continha uma página infantil. Cinco anos depois, a família muda-se para o Rio de Janeiro, em cuja biblioteca descobre Eça de Queirós, Júlio Dinis, Dostoiévski, Machado de Assis.

Enquanto aguarda ingresso na Faculdade de Direito - para onde entraria em 1939 -, Clarice dá aulas particulares, sendo a relação professor-aluno recorrente nos seus escritos. Em 1940, publica dois contos - *Triunfo*, o primeiro, publicado no semanário *Pan*, seguindo-se *Eu e Jimmy*, publicado na revista *Vamos Ler!*. A par das aulas, Clarice colabora na revista na faculdade, *A Época*, e trabalha como jornalista para a Agência Nacional - compra, com o primeiro vencimento, *Bliss*, de Jatherine Mansfield -, frequentando o café *Recreio*, tertúlia literária frequentada por Vinícius de Moraes e Rachel de Queiroz, acrescentando às suas leituras Fernando Pessoa, Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Manuel Bandeira. Escreve o seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, 1942, terminando Direito no ano seguinte, quando casa com Maury Gurgel Valente, seu colega e diplomata.

Aquando da Segunda Grande Guerra o casal vive em Itália, Nápoles, onde escreve o segundo romance, *O Ilustre*, 1944, seguindo-se a Suíça¹⁶⁸, Torquay, em Inglaterra, Estados Unidos, uma itinerância a que nunca se acostumou. Em 1948, escreve o primeiro romance, *A Cidade Sitiada*. Descontente com a permanente digressão, em 1959, separa-se e regressa ao Brasil. Durante anos, Clarice partilhou a actividade da escrita com os afazeres domésticos e familiares, publicou e viu alguns títulos recusados, outros pouco aceites. O primeiro livro de contos, *Laços de Família*, leva-lhe o *Prémio Jabuti* da Câmara Brasileira do Livro, e por *Maçã no Escuro*, 1961, recebe o *Prémio Carmen Dolores Barbosa*.

Em 1968, um acidente, adormecendo com um cigarro aceso, de que resultou um internamento prolongado, a sua vida oscila entre a depressão e o reconhecimento público, integra o *Conselho Consultivo do Instituto Nacional do Livro*, recebe a *Ordem do Calunga*, pelo livro infantil *O Mistério do Coelho Pensante*. Ganha, no ano seguinte, o prémio *Golfinho de Ouro*, pelo romance *Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. *Água Viva*, é publicado em 1973¹⁶⁹.

¹⁶⁸ "Tenho visto pessoas demais, falado demais, dito mentiras, tenho sido muito gentil. Quem está se divertindo é uma mulher que eu detesto, uma mulher que não é a irmã de vocês. É qualquer uma." cf carta às irmãs, Paris, Janeiro de 1947, in Clarice Lispector, *Cadernos de Literatura Brasileira* - Instituto Moreira Salles, números 17 e 18, Dezembro 2004

¹⁶⁹ *Água Viva* começou a ser escrito três anos antes com o título *Atrás do Pensamento: monólogo com a vida*, que altera para *Objeto Gritante*, em 1972, o qual, Alberto Dines, director do *Jornal do Brasil*, em carta a Clarice, considera "É menos um livro-carta e, muito mais, um livro música. Acho que você escreveu uma sinfonia".

A sua voz na imprensa é, desde cedo, vastíssima, assinando, entre tantas mais, a página *Entre Mulheres*, jornal *Comício*, sob o pseudónimo de *Tereza Quadros*; a rubrica *Correio Feminino*, *Feira de utilidades*, no jornal *Correio da Manhã*, como *Helen Palmer*, e *Só para Mulheres* no *Diário da Noite*. Realiza, também, traduções - *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, *Luzes Acesas* de Bella Chagall e os policiais de Agatha Christie, por exemplo - e faz adaptações de Julio Verne, Allan Poe, Walter Scott e Jack London. Sensitiva, sensorial, Clarice, o outro lado do eu, as origens, as coisas sob o olhar do feminino. Uma escrita musical e pictórica que encontra eco no silêncio. Música pela qual era apaixonada, Debussy, Schoenberg e Stravinsky, a estes últimos dedicando, entre outros, *A Hora da Estrela*, 1977 – último romance por si publicado. Amava também a Pintura, que praticava como amadora segundo o expressionismo abstracto.

Eu, que vivo de lado, sou à esquerda de quem entra.

E estremece em mim o mundo.

Eu não sou promíscua. Mas sou caleidoscópica:

fascinam-me as minhas mutações faiscantes

que aqui caleidoscopicamente registro.

Sou um coração batendo no mundo.

Eu – eu sou a minha própria morte.

Sou herege. Não, não é verdade. Ou sou? Mas algo existe.

Clarice Lispector, *Ser II*



Ruth Rendell (1930) trabalha no *West Essex* como jornalista e editora e escreve seis romances antes de enveredar pela saga criminal. *From Doon with Death*, 1964, é o primeiro de dezanove títulos. Na senda de Agatha Christie, Ruth estabelece a ponte entre o policial e o *thriller* psicológico, adoptando, igualmente, o pseudónimo de *Barbara Vine*. As suas personagens, homens e mulheres do quotidiano, reflectem os dramas da sociedade, identificando-se o leitor com umas e outros.

Traduzida em mais de vinte línguas, viria a ganhar um *Silver Dagger*, 1985, e três *Gold Daggers* - 1976, 1986 e 1987 - atribuídos pela Associação de Escritores do Crime Britânico; recebendo, também por três vezes, o *Edgar Awards* - 1975, 1984 e 1986 - atribuído pelos Escritores de Mistério Americanos. Viria a ser nomeada por Tony Blair para *The House of Lords*, 1997, debruçando-se sobre a saúde, educação, exclusão e violência, temas que abordara nos seus livros.

Sylvia Plath (1932-1963) filha de um cientista e de uma professora, estuda em Boston e viaja para Inglaterra aos vinte e três anos, onde conhece o famoso poeta Ted Hughes, com quem casa. Uma cumplicidade literária que se manteria sete anos. Aos onze anos começa a escrever um diário pessoal, escrita que continuaria na idade adulta e que seria publicada, em 1980, *The*

Journals of Sylvia Plath. Primeiro conhecida como poetisa, escreveu também contos e romance, bem como literatura infantil. Publica *The Colossus*, 1960, um livro de poesia, e *The Bell Jar*, 1963, um romance autobiográfico. *Lady Lazarus*, 1962, já quase no final da sua vida, é um poema fortíssimo de morte e ressurreição, denunciador do seu estado de espírito. O seu casamento ruíra e Sylvia dava sinais de depressão já manifestada anos antes. A Inglaterra não era o ambiente propício para uma americana que enfrentava a solidão. Nem Devon nem o apartamento londrino para onde se mudou com os filhos.

Regressa aos Estados Unidos e ensina. Sob o pseudónimo de *Victoria Lucas*, escreveu um romance autobiográfico, *The Bell Jar*, 1963, rejeitado pelos editores americanos. Escrevia os poemas de *Ariel* quando se suicidou. Viriam a ser publicados por Hughes dois anos depois. Os seus poemas, arrebatadores e confessionais, dizem de uma personalidade alheia a convenções, reflectindo a procura da perfeição e da verdade.



I am a writer... I am a genius of a writer; I have it in me. I am writing the best poems of my life; they will make my name.¹⁷⁰

Sylvia Plath



Isabel Allende (1942) começa por dirigir a publicação infantil *Mampato*, escreve para televisão, exila-se na Venezuela onde escreve o primeiro romance, *La Casa de los Espíritos* resultado de uma carta escrita ao avô, redigida a oito de Janeiro, marcaria o ritual de iniciar cada livro nessa mesma data. Desde o primeiro, os seus livros foram um sucesso, vindo alguns dos seus títulos a ser adaptados ao cinema e teatro. *Paula*, 1994, marca um período de dor, pela doença da filha, que a leva a longa depressão. Voltaria a escrever três anos depois, *Afrodita*, publicado em 1998, mescla de gastronomia e erotismo. Isabel conta o real que conheceu, histórias que escutou, e que a memória resguardou, a par da História do Chile e a ditadura de Pinochet.

Uma escrita de emoções, onde as personagens femininas se caracterizam pela intuição e determinação, vencedoras. Entre espíritos e outras presenças, a escrita da feminista chilena é feita de força e destino, acasos de vida, grande parte em dedicatória à família. Uma escrita de amor, entre o real e a ficção, onde as personagens se instalam. Uma escrita de diferentes olhares sobre o real e a memória, assim *A Hija de la Fortuna*, 1999, e *Retrato en Sepia*, 2000, ambos na sequência de *La Casa de los Espíritos*, 1982, em jeito de trilogia onde a história familiar se acresce à própria História do Chile, e cujas personagens Eliza Sommers e Alba del Valle são fortíssimas, um ciclo em torno da mulher na sua essência, a injustiça e a morte.

¹⁷⁰ Em carta à mãe, Outubro de 1962 cf. MOTION, Andrew. *Interrupted Lives* - Angela Carter, Katherine Mahsfeld, Percy Bysshe Shelley, Christopher Marlowe, Edward Thomas, Sylvia Plath. London. National Portrait Gallery, 2004

Com estas fotografias e estas páginas mantenho vivas as lembranças; elas são o meu apoio a uma verdade fugitiva, mas a verdadeira de qualquer forma, elas provam que estes factos aconteceram e estas personagens passaram pelo meu destino. Graças a elas posso ressuscitar a minha mãe, morta quando eu nasci, as minhas aguerridas avós e o meu sábio avô chinês, o meu pobre pai e outros anéis da longa cadeia da minha família, todos de sangue misturado e ardente. Escrevo para clarificar os segredos antigos da minha infância, definir a minha identidade, criar a minha própria lenda.

Isabel Allende *Retrato a Sépia*¹⁷¹

Laura Esquivel (1950), mexicana, professora, começa a carreira escrevendo peças de teatro para os seus alunos, escrevendo também para televisão visando o público infantil. Laura faz a ponte entre os sentidos, usando a linguagem dos sabores e dos afectos, numa escrita alquímica, alma e sensualidade, homem e universo, recuando às origens maias. *Como Água para Chocolate*, 1989, é o seu primeiro romance - pensado como projecto cinematográfico, que viria a ser adiado -



tornando-se breve um sucesso, traduzido em mais de trinta línguas. A arte da cozinha, associada ao fogo ancestral e ao amor. Aromas e sabores como fonte de prazer, intuição, memória e destino, o dever da transmissão para que a cultura se não perda, determinam a sua escrita. Entre outros seus trabalhos, *Libro de las Emociones*, 2000, é um ensaio resultante das pesquisas que realizou em neurobiologia.



Joanne Harris (1964) trabalha numa ervanária antes de se tornar professora e depois escritora. Joanne parte do real para construir o seu universo mítico de ervas e poções. *Chocolat*, 1999, - que dedica à avó, os avós tinham uma loja de doces, - é o primeiro trabalho resultante desta paradoxal convivência. Seguir-se-iam outros, *Blackberry Wine*, 2000, e *Five Quarters of the Orange*, 2001. Antes, escrevera livros de terror - *The Evil Seed*, 1989, e *Sleep, Pale Sister*, 1999. *Coast Liners*, 2002, é um livro de família, a ilha lugar de memórias e confronto do humano.

¹⁷¹ ALLENDE, Isabel. *Retrato a Sépia*. Lisboa. Difel, 4ª ed, 2000, pp. 327-8

a urgência de dizer em português

No Portugal de novecentos, liam-se os autores franceses, fundamentais - se não exclusivos - nas bibliotecas *femininas* destinadas a donzelas e senhoras de sociedade. Colette era a favorita das meninas, que liam, também, Condessa de Ségur, contos de Grimm, Perrault e Andersen. A própria moda denotava, também, o modo de trajar francês.

Balzac, Georges Sand, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Anatole France, Zola... as senhoras mais cultas liam, no francês original, dramas que faziam verter lágrimas e terminavam em casamento após amargura ou expiação. A mulher oscila entre a fada do lar e a emancipada, aqui se incluindo a artista e a aspirante à sua liberdade, deslumbrada pelo cinema¹⁷² e/ou querendo trabalhar fora de casa, sendo esta, quase invariavelmente, apresentada como infeliz e/ou promíscua¹⁷³.

Destaque para o romance *La Garçonne* de Victor Margueritte¹⁷⁴, 1922, motivo de grande escândalo, mesmo em França, conseguindo a opinião pública que a Victor Margueritte fosse retirada a *Légion d'Honneur*¹⁷⁵. Considerado *pornográfico*¹⁷⁶, *La Garçonne* descreve a metamorfose de uma rapariga de boas famílias em uma *libertina*., tornada *garçonne*¹⁷⁷.

Monica Lerbier, é o protótipo da rapariga moderna que abandona a família, trabalha para se sustentar, senhora do seu corpo e dos prazeres, que se entrega à droga, embora a obra contenha um fundo moralista porquanto Monica vem a regenerar-se pelo amor. Romance onde descreve os excessos de uma sociedade pós Grande Guerra, e profético dos tempos de mudança, sendo o livro, então, muito procurado pelo público feminino, quer pela mulher casada quanto pela solteira¹⁷⁸. Um outro autor português, Teixeira Gomes - a quem Urbano Tavares Rodrigues aponta uma atitude feminista¹⁷⁹ - historia, em *Sabina Freire*¹⁸⁰, este tipo de mulher emancipada.

¹⁷² Assim *O Amor Tem Duas Caras*, de Henry Ardel, contraposição da mulher bonita e apetecida, algo estouvada, atraída pelo sonho do cinema, em oposição à mulher menos desejada mas ponderada. Ou *O Baile dos Bastinhos*, de Armando Ferreira Cf. BARREIRA, Cecília. **História das Nossas Avós – retrato da Burguesa em Lisboa**. Lisboa. Edições Colibri, 1992, p. 22

¹⁷³ Como em *O Caminho em Declive* de Henri Ardel, 1928, ou *Memórias Duma Mulher da Época*, de Diana de Liz. Cf. idem, pp. 22-23

¹⁷⁴ MARGUERITTE, Victor. **La Garçonne**. Ilustrações de Kees van Dongen. Paris. Flammarion, 1925

¹⁷⁵ Anatole France saíra em sua defesa mas de nada valeu, porquanto a condecoração lhe foi mesmo tirada, alegando-se que esse seu título denegria a imagem da mulher francesa.

¹⁷⁶ Já antes *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, e *Madame Bovary*, de Flaubert, haviam sido condenados pelo erotismo

¹⁷⁷ Ver [la Garçonne](#)

¹⁷⁸ *La Garçonne*, de Victor Margueritte, foi representado no Teatro da Trindade com *Lucília Simões* como protagonista. Ver [idem](#)

¹⁷⁹ RODRIGUES, Urbano Tavares. **Manuel Teixeira Gomes, O Discurso do Desejo**. Lisboa. Edições 70, 1983

¹⁸⁰ RODRIGUES, Manuel Teixeira. **Sabina Freire**. 1905

António Ferro analisou estes modelos. Se nas primeiras décadas a mulher é ainda frágil e dependente - embora em *As Trágicas do Silêncio* Ferro a traçasse já numa ansiedade¹⁸¹ divergente da mulher que se exigia calma e obediente -, em *Hollywood, Capital das Imagens* o autor constata a emancipação emergente sem a reprovar¹⁸².

Nas primeiras décadas, até ao surgir do neo-realismo, inscrevem-se nomes como Emília de Sousa Costa (1877-1959), Branca de Gonta Colaço (1880-1945), Sarah Beirão (1884-1974), Ludovina Fria de Matos (1895-1981), Adelaide Félix (1896-1971), Aurora Jardim (1898-1988), Oliva Guerra (1898-1982), Fernanda de Castro (1900-1994)¹⁸³. Embora ainda veiculando o romance cor-de-rosa e a costumada organização familiar, porque algumas são já filiadas no *Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas*¹⁸⁴ (1914-1947) vão inserindo, na sua escrita, a defesa da mulher contra as injustiças sociais e morais. É, contudo, uma escrita desligada de quaisquer movimentos intelectuais, que viria a modificar-se apenas nos anos quarenta e com o Estado Novo, defensora da causa feminina.

Lutgarda Guimarães de Caires (1873-1936), Maria Lamas (1893-1983), Alice Ogando (1900-1981), Rachel Bastos (1903-1984) e Maria Archer (1905-1982) estas autoras, que se inscrevem em registos vários - o cor-de-rosa incluído - vão cultivando, cada vez mais, as novas liberdades denunciando as limitações impostas à mulher¹⁸⁵. Na literatura feminina de quarenta, encontramos um caso particular, Irene Lisboa (1892-1958) que dedica um especial cuidado aos estados de alma e dramas íntimos das suas personagens.

Cada vez mais despertas para a problemática da mulher, um grupo de escritoras cria uma comunidade literária que se dedica a revelar a condição feminina e que em muito apoiou um emergente número de numerosas novas escritoras, a saber, Heloísa Cid (1908-?), Judith Navarro (1910-1987), Manuela de Azevedo (1911), Manuela Porto (1912-1950), Patrícia Jorge (1913-1985), Lídia da Fonseca (1916-1991), Maria da Graça Freire (1916-1993), Natércia Freire (1920-), Matilde Rosa Araújo (1921), Agustina Bessa-Luís (1922), Natália Correia (1923-1993), Esther de Lemos (1929) e Sophia de Mello Breyner (1919-2004) que com estas se estreia.

Comparando com a literatura produzida por mulheres em França e Inglaterra, quanto à existência de uma literatura feminina em Portugal, João Gaspar Simões, em 1945, afirma que, entre nós, poucos nomes eram dignos de emparceirar com os masculinos. Abre excepção a Irene Lisboa – que escrevia sob o pseudónimo de *João Falco*, e que considera “*uma mulher que não receou transmitir-nos a mensagem íntima da sua personalidade*” - e a Maria Archer - por “*atrevida e forte na observação*” se atrever a ultrapassar os preconceitos, sem contudo

¹⁸¹ A personagem Francesca Bertini “*mulher em estado puro, mítica (...) Os olhos inspiram a tranquilidade mas os dedos são nervosos*” in FERRO, António. *As Grandes Trágicas do Silêncio*. Lisboa. H. Antunes Editor, 1917, p. 25

¹⁸² “*Numa cidade em que se vive em função do cinema, as suas habitantes estão na vida como se estivessem na tela (...) Irreais, distantes, tão irreais e distantes na vida como no écran*” in FERRO, António. *Hollywood, Capital das Imagens*. Lisboa. Artur Brandão e C^a, 1931, pp. 21 e 39

¹⁸³ FERREIRA, Ana Paula. *A Urgência de Contar*. Lisboa. Editorial Caminho, 2000, p. 21

¹⁸⁴ Ver [das Sufragistas](#)

¹⁸⁵ Cf. Ana Paula Ferreira op cit p.22

deixar de as considerar enquanto *escritores* e não escritoras. Quanto às demais, “*Que me perdoem aquelas que têm ousado ser francamente escritores, sem apelo tolerante a qualquer pieguice cativadora*”¹⁸⁶. Na verdade, Irene Lisboa, Maria Archer, Maria Selma ou Maria Lamas concordam as mulheres pouco produzem porque, dada a baixa taxa de instrução feminina, não existem muitas leitoras.

Nada de novo acrescentam as nossas mulheres de escrita, porquanto Virginia Wolf, já em 1931, dizia que o objectivo da mulher escritora era “*dar morte ao fantasma do ‘Anjo do Lar’*”. Inevitavelmente, neste palco de escrita tinha de haver espaço para uma outra escritora, a *proscrita*. São os casos de Luzia - pseudónimo de Luiza Grande - (1875-1945), cronista de viagens, contos e do romance *Última Rosa de Verão*, 1941, mulher de grande cultura literária, e também mundana, que usava ao serviço da liberdade do espírito e do corpo, sendo a sua obra, tida como jocosa e irónica, defensora desses valores. E Judith Teixeira (1880-1957), poetisa, cuja escrita era considerada um atentado à moral e ela mesma promíscua. A sua obra veio a ser recuperada apenas em 1996. A esta, se comparam Patrícia Galvão, Pagu, (1910-1962), a primeira mulher a ser detida no Brasil pela luta ideológica; Delmira Agustini (1886-1914), pitonisa uruguaia; a chilena Teresa Wilms Montt (1893-1921) e a argentina Alfonsina Storni (1892-1938), todas manifestando afinidades biográficas e poéticas nas representações do amor/eros, todas lutando contra as preconceituosas morais, rasgando convenções e social e politicamente perseguidas e enjeitadas.

Os olhares atentos à problemática da mulher, viriam a manifestar-se mais incisivamente na década setenta, acompanhando os movimentos femininos internacionais, para o que muito contribuiu Maria Judite Carvalho, Teolinda Gersão, Natália Correia, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Estas últimas, apelidadas de *as três Marias*, viram-se envolvidas em processo judicial, após a publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, 1972 - obra polémica pela oposição aos valores femininos tradicionais, publicação reivindicativa feminina, provocatória para o regime fascista que levou as suas três autoras a tribunal, vindo as sanções impostas a serem levantadas apenas após o 25 de Abril.

A palavra é também um recuo ao passado, na senda dos gregos, Sophia Andresen, Hélia Correia e Luísa Dacosta, tempo e memória a um mesmo compasso, purgariam os sonhos em mundos perdidos. A palavra, que Yvette Centeno tanto interrogou.



Lutgarda Guimarães de Caires (1873-1936) cedo órfã de mãe, cresceu num ambiente artístico, dedicando-se à leitura e à música, esta uma das aprendizagens, porquanto o pai tocava harpa, violino e cítara. Desde muito jovem, Lutgarda criava peças de teatro, representadas em família, com o irmão e primos. Desloca-se do Algarve para Lisboa, onde casa com o advogado e escritor madeirense João de Caires, fundador da *Sociedade de Propaganda*

¹⁸⁶ Cf. SIMÕES, João Gaspar. *Crítica IV*. Lisboa. Temas Portugueses, 1981, pp. 448-50

de Portugal, criando o casal um salão literário onde reunia vários vultos, vivendo, também em Óbidos e Alcobaça.

A sua melancólica poesia revela a perda de dois filhos, o que a terá compelido à filantropia, vindo a criar o *Natal dos Hospitais*, fornecendo às crianças presentes, brinquedos e agasalhos por ela mesma tricotados. Dedica-se, também, ao estudo das condições prisionais, à época mistas, segundo proposta do então Ministro da Justiça Diogo Leote, vindo a conseguir melhores condições higiénicas, bem como a abolição de máscaras para os presos com penas mais severas e da obrigatoriedade do silêncio.

Lutgarda não foi uma feminista favorável ao voto feminino - que considerava prematuro dada a elevada taxa de analfabetismo feminino -, debatendo-se, sim, pelo direito à instrução e igualdade de oportunidades, bem como pelo livre arbítrio e administração dos seus bens pelas mulheres casadas, conforme testemunham os seus artigos de cariz social em vários jornais - *O Século*, o *Diário de Notícias*, *A Capital*, *Brasil-Portugal*, *Ecos da Avenida* e *Correio da Manhã*.

Corajosa e polémica, publica, em 1910, *Glicínias*, a primeira obra, e ainda *Bandeira Portuguesa* - este desencadeando severas críticas, porquanto defendia a manutenção das cores azul e branca na bandeira portuguesa. Seguiram-se *Papoilas*, 1912, e *A Dança do Destino, contos e narrativas*, 1913, entre outros tantos, dedicados a figuras da época como Branca de Gonta Colaço, Maria Amália Vaz de Carvalho, Virgínia Quaresma, Laura Chaves e Guerra Junqueiro. Escreveu a peça *Inês*, em parceria com Manuel Vieira Natividade e Virgínia Vitorino, e o libreto para a ópera *Vagamundo*. O soneto *Florinha da Rua* levar-lhe-ia o primeiro prémio nos *Jogos Florais Hispano-Portugueses*, Ceuta, 1923. Pela sua dedicação às crianças, o governo português agraciou-a com as Ordens de Benemerência e de Santiago de Espada. Regressaria ao Algarve, seu lugar natal.

**Tornei a ver te! Agora os meus cabelos
embranqueceram já... longe de ti.
Foram-se há muito aspirações e anelos
mas as saudades ainda as não perdi.**

**Mas volto à minha terra, tão bonita!
Terra onde reina o sol que resplandece,
aonde a vaga é murmurar de prece
e sinto ainda a ternura infinita.**

**É que não há céu de tal 'splendor
nem rio azul tão belo e prateado
como o Guadiana, o meu rio encantado
de mansas águas, suspirando amor!**

Lutgarda Guimarães de Caires



Branca de Gonta Colaço - Branca Eva de Gosta Syder Ribeiro Colaço - (1880-1945), filha de Tomás Ribeiro, poeta e político e da poetisa inglesa Ann Charlote Syder, vai buscar o apelido à terra paterna, Parada de Gonta. Poetisa e dramaturga, Branca cresceu entre escritores e artistas, mostrando talento de escrita, começando por publicar os seus poemas em jornais e revistas - entre os quais os periódicos *O Dia* e *O Talassa*, este dirigido por seu marido, Jorge Colaço.

A pedido da Academia das Ciências de Lisboa, conduziu a homenagem a Maria Amália Vaz de Carvalho, 1918, iniciando assim a actividade de conferencista. Realizou traduções - dominava vários idiomas - e escreveu poesia e drama, bem como as suas memórias, que testemunham a sociedade intelectual portuguesa. Compilou a correspondência entre Camilo Castelo Branco e Tomás Ribeiro, *Cartas de Camillo Castello Branco a Thomaz Ribeiro*, 1922; as *Memórias da Marqueza de Rio Maior*, 1930; e *Memórias da Linha de Cascais*, 1943 - em parceria com Maria Archer. Escreveu poesia - *Matinas*, 1907, foi a sua primeira antologia -, e peças de teatro - *Auto dos Faroleiros*, 1921, a primeira, levada a cena no teatro Nacional -; e romance, sendo o último trabalho, *Abençoada a Hora me que Nasci*, 1945, publicado postumamente. Pelo conjunto da sua obra foi agraciada com a *Ordem de Santiago da Espada* pelo Estado português.

**Perfumes estonteantes,
atiram-me embriagada
sobre os cetins roçagantes
da minha colcha encarnada!
Em espasmos delirantes,
numa posse insaciada -
rasgo as sedas provocantes
em que me sinto enrolada!**

**Tomo o cetim às mãos cheias.
Sinto latejar as veias
na minha carne abrasada!
Torcem-me o corpo desejos
mordendo o cetim com beijos
numa ânsia desgrenhada.**

Judith Teixeira, *A minha colcha encarnada*

Judith Teixeira (1880-1959) nasceu em Viseu e deixou três livros de poemas – *Decadência*, 1922; *Castelo de Sombras*, 1923 e *Nua. Poemas de Bisâncio*, 1926. Poesia decadentista, amante do escândalo, inconforme e apelando aos sentidos - visuais e tácteis -, a erótica e sáfica Judith foi a primeira vítima de ostracismo, a única poetisa do modernismo português condenada à marginalidade. Audaz e liberal, Judith é a primeira mulher de escrita que, em noventa e cinco, vivencia a exclusão.



O seu primeiro texto publicado, *Almas simples (Fé)*, surge em 1918, no *Jornal da Tarde* - 21 de Outubro -, onde viria também a publicar *Lali* - 10 de Janeiro de 1919 -, crendo-se que, até então, escrevesse sob pseudónimo a ela ainda não associado. Colaborou, também, na revista *Contemporânea*, com o sonetinho *Fim*, 1922, e de novo em 1926, revista que assinalava o fim do Primeiro Modernismo.

Influenciada por António Botto, assume a sua homossexualidade, bem como o consumo de morfina, levando a que *Decadência*, Fevereiro de 1923, sua primeira colectânea de poemas, fosse - dado o teor dos escritos, e também pelas posições assumidas publicamente por Judith enquanto mulher - condenada pela sociedade patriarcal e apreendida um mês após a publicação¹⁸⁷. Viria a dar ao prelo, *Castelo de Sombras*, em Junho desse mesmo ano, reeditando *Decadência* em Dezembro, seguindo-se *Nua*¹⁸⁸, em 1926, enquanto editorou a revista *Europa*. No ano seguinte, publica *Satânia*, em afronta, e, em 1928, *Poemeto das Sombras*, na revista *Terras de Portugal*, o seu último trabalho remetendo-se ao silêncio.

A sua poesia sedutora e ambígua, plena de erotismo, misto de sonho e dor, partilha de religiosidade e misticismo, característica do decadentismo, vilipendiada pelo conservadorismo e pela moral afastariam Judith do palco da escrita.

¹⁸⁷ *Decadência* foi apreendido pelo Governo Civil de Lisboa, em 1923, antes da instauração da censura salazarista, por ser considerado imoral. Juntamente, seriam apreendidos *Canções* de António Botto e *Sodoma Divinizada* de Raúl Leal, todos três tidos como imorais e Judith apelidada de *desavergonhada*. Botto e Leal, dois autores declaradamente homossexuais, sendo que, também, a Judith lhe apontavam um pendor lesbiano bem como diziam ser dependente de morfina, em muito influenciada por António Botto. cf. Machado, Álvaro Manuel. Dicionário de Literatura Portuguesa. Lisboa. Presença, 1996 Os livros foram queimados, originando a célebre *polémica da literatura de Sodoma*, tendo Fernando Pessoa tomado o partido dos seus amigos Botto e Leal, mas não se referindo a Judith. cf. PESSOA, Fernando. *António Botto e o Ideal Estético em Portugal* in revista *Contemporânea*, nº 3, 1922

¹⁸⁸ No mesmo mês de Junho de 1926, o jornal *Revolução Nacional* considera *Nua* “uma das vergonhas sexuais e literárias (...) e os seus poemas *versalhadas ignóbeis*”, e *Ordem Nova* Lua o - de que Marcelo Caetano era fundador - este refere-se aos livros de Judith, Botto e Leal como “*papelada imunda que empestava a cidade*”, insultos a que Judith responde com um texto na conferência *De Mim*, que breve foi editado, onde diria “*Os meus versos não têm escola – são Meus!*” cf. René Garay. *Sexus sequor: Judith Teixeira e o discurso modernista português*, in *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, nº 5, 2001, pp. 53-74. Em 1927, José Régio consideraria “*Todos os livros de Judith Teixeira não valem uma canção escolhida de António Botto.*”, seria Aquilino Ribeiro a tomar o seu partido, considerando o ser valor - cf. entrevista ao jornal *Diário de Lisboa*, em 20 de Julho de 1923 -, bem como António de Monsanto - no jornal *A Capital*, de 22 de Março de 1923 - exaltaria a escrita de Judith assim como aspecto gráfico do seu livro. cf. SOUSA, Martim de Gouveia. Comunicação apresentada na 8º *Encontro de Estudos Portugueses*, Universidade de Aveiro, 22 de Novembro de 2001, publicada em *Presenças de Régio*, Universidade de Aveiro, 2002



Irene Lisboa - Irene do Céu Vieira Lisboa - (1892-1958), professora primária e pedagoga, estudou em Lisboa e em Genebra no domínio da pedagogia, aí conhecendo Jean Piaget. Publica *Treze Contarelos*, 1926, o primeiro livro de contos, sendo autora de vasta obra. Escreveu sob os pseudónimos *João Falco* e *Manuel Soares*. Na senda de Teixeira de Pascoaes e da *Renascença Portuguesa*, corrente à margem da então estética contemporânea, a sua escrita é saudosista, entre o intimismo e o autobiográfico - onde se insere a ficção e poesia, para adultos e crianças - ou de carácter pedagógico e crítica literária, colaborando na *Seara Nova*.

Retrato do Portugal do injusto Estado Novo, por ela denunciado numa obra envolta pelo silêncio e a solidão, desadaptada do mundo, o drama humano e o quotidiano abordados pela sensibilidade e pela audácia a par da humildade, um testemunho do público e do seu universo privado, de que *Solidão*, *Notas do Punho de Uma Mulher*, 1939, assinado como João Falco, e *Uma mão cheia de nada, outra de coisa nenhuma*, 1955; *Um dia e outro dia – Diário de uma mulher*, 1936; e *Crónicas da Serra*, 1958, são alguns exemplos. Irene Lisboa é um dos nomes mais destacados das letras de noventa e cinco, reconhecido por José Rodrigues Miguéis, José Régio, João Gaspar Simões, Óscar Lopes, Vitorino Nemésio e, recentemente, Paula Morão.

Horas da noite.

Noite começada ou adiantada, noite.

Como é bonito escrever!

Com este longo aparo, bonitas as letras e o gesto - o jeito.

Ao acaso, sem âncora, vago no tempo.

No tempo vago...

Ele vago e eu sem amparo.

**Piam pássaros, trespassam o luto do espaço, este sereno luto das
horas. Mortas!**

**Assim: uma das mãos no papel, dedos fincados,
solta a outra, de pena expectante.**

Uma que agarra, a outra que espera...

Ó ilusão!

Irene Lisboa, *Jeito de Escrever* [fragmentos]

Maria Lamas (1893-1983). É valoroso o trabalho de Maria Lamas na recuperação dos nomes de escritoras ignorados e na reconstituição do retrato social da mulher de novecentos. *As Mulheres do Meu País*, 1948-1950, obra ilustrada em 15 fascículos mensais de 32 páginas, onde reflecte a situação das mulheres portuguesas da cidade à aldeia, consagra-a enquanto jornalista. Do labor e da criatividade, da religião e da superstição, do seu papel na sociedade e na família, Maria Lamas traça o retrato urbano e rústico da mulher e do país durante o Estado Novo.



Organizou o *Certame das Mulheres Portuguesas*, 1930, e a *Exposição dos Livros Escritos por Mulheres*, 1947, a ela se devendo a divulgação de obras históricas femininas culturais e literárias¹⁸⁹. Activista cívica e dirigente política, lutando pelos direitos da mulher, pela paz e pela democracia, Maria Lamas foi, ainda, directora da revista *Modas e Bordados* entre 1927 e 1947, escreveu ficção e poesia.

Este livro representa mais de dois anos de peregrinação por terras portuguesas. Porque pensei que só surpreendendo as pessoas nas suas situações quotidianas concretas (dormindo nas suas cabanas, comendo às suas mesas) poderia falar com conhecimento de causa sobre elas. Utilizei, de facto, neste trabalho todos os métodos de que poderia dispor, desde a reportagem jornalística ao inquérito sociológico.

Maria Lamas, *As Mulheres do Meu País*



Florbela Espanca - Flor Bela de Alma da Conceição, - (1894-1930) vem a assinar com o apelido do pai, ainda que fosse registada como de pai incógnito e este apenas se encarregasse da sua educação após a morte da mãe. Florbela cresce acarinhada pelo pai e duas madrastras. Estuda no Liceu de Évora, ensina francês e inglês, sem contudo denotar necessidades económicas, e, em 1919, ingressa na Faculdade de Direito, em Lisboa.

Casara quatro anos antes com Alberto Moutinho - vindo a fazer dois outros casamentos, com António Guimarães, ao qual dedica o *Livro de Soror Saudade*, 1923, e Mário Lage, assinando alguns trabalhos com o apelido deste. Três casamentos e dois divórcios, algo incomum para os cânones da época, Florbela viveu quebrando algemas, incapaz de todas contornar.

¹⁸⁹ Maria Lamas, em 1930 e 1947, referira escritoras portuguesas nos catálogos das exposições que organizara. Ver *Mulheres Portuguesas. Catálogo da Exposição da obra feminina, antiga e moderna, de carácter literário, artístico e científico do certame Mulheres Portuguesas*. Org. Maria Lamas, Cristovam Aires e Gustavo de Matos Sequeira. Lisboa. Maio-Junho, 1930; *Catálogo da Exposição de Livros Escritos por Mulheres*, org. Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas. Lisboa. Sociedade Nacional de Belas Artes, 1947
Ver também OLIVEIRA, Américo Lopes de. **Dicionário de Mulheres Célebres**. Porto, Lello e Irmão, 1981

Os versos que escreve enquanto adolescente - e que publica em jornais regionais, como o *Notícias de Évora*, e em *O Século* - indiciam já o seu valor. Publica *Livro de Mágoas*, 1919, o primeiro livro. Em 1927, morre o seu irmão Apeles, resultando em grande desgosto e cuja correspondência viria a tornar-se polémica pela exacerbada linguagem sensorial.

Postumamente, são publicados *Charneca em Flôr*, *Reliquiae* e *Juvenilia* - poesia - e *Dominó Negro* e *Máscara do Destino* - livros de contos.

A sua escrita não se inscreve na poesia de *Orfeu* ou da *Presença*, que veiculavam o Modernismo português. Prefere António Nobre, Guerra Junqueiro, Antero de Quental.¹⁹⁰

Apaixonada e imaginativa, veiculando um erotismo muito próprio, Florbela, egocêntrica, escreve a mandos do coração, dizendo a paixão, as origens e a Pátria. É uma desajustada na sociedade do seu tempo, contudo, não denuncia preocupações sociais, fechando-se no seu mundo burguês. Florbela é a exacerbação do *eu* e a condição de mulher.

**Sonho que sou a Poetisa eleita,
Aquele que diz tudo e tudo sabe,
Que tem a inspiração pura e perfeita,
Que reúne num verso a imensidade!**

**Sonho que um verso meu tem claridade
Para encher todo o mundo! E que deleita
Mesmo aqueles que morrem de saudade!
Mesmo os de alma profunda e insatisfeita!**

Florbela Espanca



Fernanda de Castro - Maria Fernanda Teles de Castro e Quadros Ferro - (1900-1994), licenciada em Letras, escreve a primeira peça teatral, *Náufragos*, aos 18 anos, e edita o primeiro livro, *Ante-Manhã*, no ano seguinte. Colaboradora do *Diário de Lisboa*, aí conhece António Ferro, com quem casaria, frequentando a sociedade cultural do tempo. No domínio jornalístico, no início da década de cinquenta, lançaria a revista *Bem Viver*.

Era mentora da solidão. Apaixonada pelo espaço rural, para onde fugia quando as solicitações urbanas permitiam. De personalidade peculiar, escolhia casas em ruínas das quais fazia um lugar de

¹⁹⁰ Admirada por uns, António Ferro, Régio, José Augusto França. Este último refere-se-lhe como "o caso de mais profunda criação entre as mulheres que publicaram nos anos 20 portugueses", in **Os Anos Vinte em Portugal**. Lisboa. Editorial Presença, 1992

Para outros, em atraso na forma e na temática face aos contemporâneos, cf. Hernâni Cidade "a violenta contradição entre o conceito de poesia de duas épocas distantes ou próximas".

escrita. Da poesia ao romance, teatro e literatura para crianças, Fernanda escreveu de tudo um pouco. *Varinha de Condão*, o primeiro livro para crianças, data de 1925, seguindo-se outros.

Para o público infantil, viria a traduzir peças de Larbaud, Pirandello, Ionesco e outros autores. Escreve, a convite de João de Barros, a letra das canções do filme *As Pupilas do Senhor Reitor*, e o argumento do bailado *A Lenda das Amendoeiras*. Edita, ainda, *Cem receitas sem carne*, 1943, um livro de cozinha, sob o pseudónimo de *Teresa Dinis* - viria a abrir um afamado restaurante no Algarve, *Al-Faghar*. Porque os seus interesses eram diversificados - a botânica uma das paixões - escreve *A Vida Maravilhosa das Plantas*, 1968.

Os seus últimos trabalhos, já doente e quase sem visão, são *Urgente*, 1982, um livro de poesia; *A Ilha dos Papagaios*, 1983, livro de contos. Nos últimos anos, dita as suas memórias, reunidas em *Ao Fim da Memória*, dois volumes, 1906-1939, 1º Volume, 1986, e, 1939-1987, 2º Volume, 1987; e *Cartas para Além do Tempo*, 1990.

Publicou dezasseis livros de poesia - *Trinta e Nove Poemas*, 1941, um dos mais apreciados - e cinco romances - o mais destacado *Maria Lua*, 1945, sendo a primeira mulher agraciada com o *Prémio Ricardo Malheiros* da Academia das Ciências de Lisboa. Recebeu, também, o *Prémio Nacional de Poesia*, 1969, e o *Prémio de Literatura Infantil* da Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

Sophia de Melo Breyner Andresen (1919-2004) nasce numa família aristocrática do Porto, cedo começando a escrever poesia e frequentando a Universidade de Letras. Apaixonada pelo mar e pela cultura grega, a sua poética denota o rigor clássico a par das palavras simples, um imaginário que a leva em aventuras várias, o eu em comunhão com os elementos - mar e sol, vento e bruma -, a natureza e as musas em diálogo e interpelação. *Poesia*, 1944, é o seu primeiro livro. Escreveu



também *Geografia*, 1967; *Dual*, 1972; *Navegações*, 1983; e *Ilhas*, 1989. No domínio da prosa, publicou *Contos Exemplares*, 1962, bem como *A Menina do Mar*, *A Fada Oriana*, *O Cavaleiro da Dinamarca* e *A Floresta*, livros para jovens que terá começado a escrever para os cinco filhos. Com *O Livro VI* recebe o Grande Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores, 1964; com *O Nome das Coisas*, o Prémio Teixeira de Pascoaes, 1977; vindo a ser agraciada com o Prémio Camões, 1999.

Lutadora pela liberdade e defensora da ética e do feminino, indiferente a correntes ou movimentos literários, sofrendo a perseguição da política salazarista - *Grades*, 1970, reúne os seus poemas de resistência política.

Porque os outros se mascaram mas tu não
Porque os outros usam a virtude
Para comprar o que não tem perdão.
Porque os outros têm medo mas tu não.

Porque os outros são os túmulos caiados
Onde germina calada a podridão.
Porque os outros se calam mas tu não.

Porque os outros se compram e se vendem
E os seus gestos dão sempre dividendo.
Porque os outros são hábeis mas tu não.

Porque os outros vão à sombra dos abrigos
E tu vais de mãos dadas com os perigos.
Porque os outros calculam mas tu não.

Sophia M. B. Andresen



Maria Agustina Bessa-Luís (1922) nasce numa família de Entre Douro e Minho, universo que retrata na sua obra, bem como denota as influências de Camilo Castelo Branco e José Régio. *Mundo Fechado*, 1948, o seu primeiro trabalho, surge aquando do segundo modernismo, durante a querela Neo-Realismo e a geração da Presença - de que o seu romance se demarca.

Escritora, Directora do Jornal Primeiro de Janeiro e do Teatro Nacional D. Maria II, elemento da Alta Autoridade para a Comunicação Social e membro da Academia das Ciências - Classe de Letras, Agustina escreveu, também, contos, crónicas de viagem e literatura infantil e é um dos maiores nomes da literatura portuguesa contemporânea. A sua fecunda carreira, frequentemente recuperando personagens e momentos da História nacional, revela um olhar atento sobre a essência humana, análise psicológica nomeadamente do universo feminino e a condição da mulher nos meios mais conservadores e rústicos, de que *A Sibila*¹⁹¹, 1954, é um dos romances mais significativos, recuo a ancestrais simbologias. A mulher, enquanto terra, fogo, água, mito e História em cumplicidade, inovador na temática e pelo potencial da personagem Quina, protagonista rural, senhora de ocultos saberes,

¹⁹¹ "O universo narrativo de Agustina Bessa-Luís exprime-se de forma pragmática, como o fluxo de rios de fogo pertencentes a uma natureza vulcânica, subterrânea. Na sua linguagem ressoa uma melodiosa harmonia que – já foi escrito – parece ser a voz de uma sabedoria divina revelada através das palavras da Sibila." in *Laurea Honoris Causa*, Romana Studiorum Universitas – Pensadora entre as coisas pensadas, Guimarães Editora & Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", 2008

afrontando a ancestral sociedade patriarcal. Romance que lhe leva, nesse mesmo ano, o Prémio Eça de Queirós. Em 1953, receberia o Prémio Delfim Guimarães, e, com *Os Meninos de Ouro*, 1984, ganharia o Prémio da Associação Portuguesa de Escritores.

E um dos aspectos mais característicos de Quina era desprezar todas as mulheres. Não que pessoalmente as odiasse, mas, na generalidade, atribuía-lhes uma categoria deprimente, e, como elemento social, não as considerava. A verdade é que toda a vida, ela lutara por superar a sua própria condição, e, conseguindo-o, chegando a ser apontada como cabeça de família, conhecida na feira e no tribunal, procurada por negociantes, consultada por velhos lavradores que a tratavam com a mesma seca objectividade usada entre eles, mantinha em relação às outras mulheres uma atitude não desprovida de originalidade.¹⁹²

Eis Quina, exemplo de energias humanas que entre si se devoraram e se deram vida. Vaidade e magnífico conteúdo espiritual foram os seus pólos; equilibrando-se entre eles, percorreu um extremo e outro da terra, venceu e foi vencida.¹⁹³

Agustina Bessa-Luís, *A Sibila*



Natália Correia (1923-1993), nasce em São Miguel, vindo a ilha, que aos onze anos abandona rumo a Lisboa, a marcar a sua escrita. Versátil e arrojada, Natália cultivou vários géneros, da poesia ao romance, o teatro e o ensaio, colaborando em periódicos e revistas. Inicia-se na escrita com *A Grande Aventura de um Pequeno Herói*, 1945, literatura infantil, seguindo-se o romance *Anoiteceu no Bairro*, 1946, mas seria na poesia que revelaria a sua singularidade, sendo *Mátria*, 1968, um dos seus mais afamados trabalhos.

Com igual título faria um programa televisivo que enveredava pelo *femininismo*, uma abordagem do feminino enquanto arquétipo matriarcal, fonte de vida, liberdade e erotismo. Erotismo que a condenou a três anos de pena suspensa, por ofensa aos bons costumes, com a publicação da *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, 1966; sendo processada pelo envolvimento editorial na publicação das *Novas Cartas Portuguesas*, episódio das *Três Marias* - Isabel Barreno, Velho da Costa e Teresa Horta.

Foi fundadora do bar *Botequim*, 1971, - junto com Helena Roseta, Isabel Meireles e Júlia Marenha – onde, nas décadas de setenta e oitenta, reuniam os intelectuais portugueses.

Natália oscila entre o sonho e a razão, temperados, para o final da vida, de misticismo. Defensora dos direitos da mulher e humanos, entre o lirismo e a intervenção, Natália, indignada e insurrecta, e de notável oratória, teve também voz política como deputada à Assembleia da

¹⁹² IBESSA-LUÍS, Agustina. *A Sibila*. 5ª ed. Lisboa. Guimarães & Cª Editores, s/d p. 98

¹⁹³ Idem p. 249

República, havendo-se envolvido na oposição ao Estado Novo, membro do MUD - Movimento de Unidade Democrática, e no apoio às candidaturas de Norton de Matos, 1949, e Humberto Delgado, 1958. A sua obra é vastíssima, *Sonetos Românticos* levaram-lhe o *Grande Prémio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores*, 1991, ano em que recebe a *Ordem da Liberdade*.

Num dia demasiadamente raivoso para caber no Zodíaco nasci a metade de um endecassílabo quebrado em dois. [...] Constelada de calafrios recolhi-me à minha flor provocada pelos dias intensos em que me alcanço na radiosa capital dos nascidos: a luz da minha pele iluminada por dentro para gravar um canto. A educação musical dos girassóis que dá o meu hectare de realidade entre o ser e o estar põe a minha memória ao serviço da metade que eu fiquei por nascer. Trabalho urbanístico de esponja embebida na luz de um lugar achado pela técnica suavíssima do marfim.

Alguns, por cardíaca aceitação do policiamento da porta que um cão de turquesas abre para o sítio onde vai ser a vida, chamam a isso poesia.

Natália Correia, *Fragmentos de Um Itinerário*

Isabel da Nóbrega (1924) publica o primeiro livro em 1952, *Os Anjos e os Homens*, seguindo-se uma peça para teatro, *O Filho Pródigo* - ou *O Amor Difícil*. Membro do grupo fundador do jornal *A Capital*, onde escreveu crónicas diárias ou semanais, assim como em o *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias*, *Primeiro de Janeiro*, *Vida Mundial*, colaborou também nas rádios *Antena 1*, *Antena 2* e *RDP Internacional*. É extensa a sua escrita de teor pedagógico ou ligada à cidadania e traduziu autores franceses e ingleses.



Autora, também, de contos, peças de teatro e romances, por *Viver Com os Outros*, 1964, recebe o *Prémio Camilo Castelo Branco*, sendo-lhe atribuído, em 2008, o *Prémio Consagração de Carreira da Sociedade Portuguesa de Autores* e vindo a ser condecorada com a medalha de mérito cultural, pelo Presidente da República. É elemento da direcção da Associação Portuguesa de Escritores.

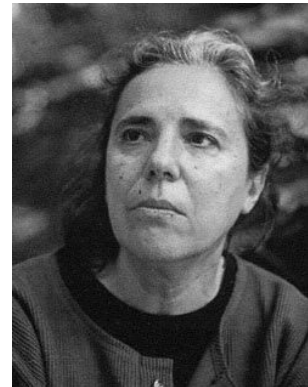


Luísa Dacosta (1927), professora, dedica-se ao conto, crónica e diário, escrevendo também literatura infantil. Uma escrita difícil de integrar num género literário, em que tempo e memória se conjugam e trazem antigos pares - Eco e Narciso, Tristão e Isolda - mitos do amor ou d dor. Entre passado e presente, Luísa reescreve - *Vovó Ana*, *Bisavó Filomena* e *Eu*, 1969; *A-Ver-o-Mar*, 1980; *O Planeta Desconhecido ou Aquela Que Fui Antes de Mim*, 2000. Mundos perdidos que convivem com uma poética líquida, a purgar o sonho.

Acordei cedo e ao chegar à janela mergulhei na infância. Uma infância envolvida por uma névoa de sonho, com rasgões de azul que escondia e revelava as margens penhascosas do Corgo. Abruptas, ainda selvagens, com quedas de água, brancas e espumosas, contidas entre fragas aguçadas a que o musgo, os líquenes e a floração dos salgueiros adoçavam as arestas.

Luísa Dacosta, *Um Olhar Naufragado*

Maria Gabriela Llansol (1931-2008). Entre a indefinição - ou no entrosamento - dos géneros e dos saberes, a escrita de Llansol é tida como hermética, pouco acessível. É, na verdade, uma escrita complexa, caracterizada pela transversalidade das figuras e dos assuntos, a vida em fusão mítica e herética, sensual e naturalista. E em metamorfose. O limiar entre o dizer o dizível e o rasto do indizível, onde as palavras reflectem a estranheza dos novos significados e combinações, um nova ordem em desapropriados contextos. Alguns consideram a sua escrita laboratorial, porque experiencia para lá dos cânones e géneros, onde as figuras históricas e míticas encontram abrigo. A *cena fulgor*, como a autora refere, onde o tempo histórico e linear é anulado. Por *Um Falcão no Punho*, 1985, recebe o *Prémio Dom Dinis*, da Fundação Casa de Mateus; por *Um Beijo Dado Mais Tarde*, 1990, o *Grande Prémio de Romance e Novela APE/IPLB*, da Associação Portuguesa de Escritores, que repete com *Amigo e Amiga*, 2006.



Ana de Peñalosa não amava os livros: amava a fonte de energia visível que eles constituem quando descobria imagens e imagens na sucessão das descrições e dos conceitos.

Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*



Maria Teresa Horta (1937), jornalista, foi chefe de redacção da revista *Mulheres* e colaborou nos jornais *Diário de Lisboa*, *A Capital*, *República*, *O Século*, *Diário de Notícias* e *Jornal de Letras e Artes*. estreia-se na poesia com *Espelho Inicial*, 1960, associando-se ao grupo *Poesia 61* e ao cinema, sendo mentora do *ABC Cine-Clube*.

Elemento do *Movimento Feminista de Portugal*, é uma das três *Marias* associadas às *Novas Cartas Portuguesas* passando a estar o seu nome conectado à luta feminista em Portugal, temática que se reflecte na sua obra e carreira, pela convicção em favor dos direitos das mulheres. Liberdade e erotismo passeiam-se nas suas palavras, procura de anulação de géneros e papéis, busca de complementaridade que só o amor e os afectos consentem, de que

fazem parte inúmeros trabalhos como *Tatuagem*, 1961; *Minha Senhora de Mim*, 1967; *A Mãe na Literatura Portuguesa*, 1999.

**Quem é que organiza
O silêncio
Do anjo da fala?
Quando o sabre da luz
Inventa a palavra
E mesmo falando o arcanjo se cala**

Maria Teresa Horta, *Anjo da fala*

Maria Velho da Costa (1938) foi professora do ensino secundário e membro da direcção e presidente da Associação Portuguesa de Escritores, Adjunta do Secretário de Estado da Cultura e Adida Cultural em Cabo Verde, trabalhando no Instituto Camões.

Em 1969, *Maina Mendes* leva-lhe reconhecimento público, vindo a produzir uma obra de ficção e ensaio que revela o inconformismo, e colaborando, após 1975, em argumentos cinematográficos. Recebe o *Prémio Vergílio Ferreira*, 1997, pela Universidade de Évora, sendo ainda agraciada com o *Prémio Camões*, em 2002.



A mãe fala, fala. As mãos são finas e debaixo dos olhos e da boca pequena que não pára, e tem as unhas debruadas de negro, o sangue que o vinagre não descoalhou. Descasca agora um alguidar de batatas, as fitas muito alvas e húmidas por dentro caem enroladas, vibram até se aquietarem sobre o jornal que ela desdobrou no oleado. Lá fora a galinha que foi deitada rouqueja pelos pintos que respondem em pios como agulhas. As unhas da mãe são compridas e parecem puxar os dedos mais até ao fim. A tua mãe tem mãos patricias, diz a madrinha, patricias.

Maria Velho da Costa, *Mariana Amélia*

Maria Isabel Barreno (1939), romancista e ensaísta, torna-se conhecida com a publicação de *Novas Cartas Portuguesas*, sendo o mundo feminino uma constante na sua obra - como *De Noite as Árvores São Negras*, 1968, que denota influências do *Nouveau Roman*; *Os Outros Legítimos Superiores*, 1970; *O Inventário de Ana*, 1982 -, rociado pela interferência do maravilhoso - *Célia e Celina*, 1985, o primeiro a revelar estas influências que se acentuam nos trabalhos seguintes, sendo *O Círculo Virtuoso*, 1996, o mais representativo da utopia. Faz ainda incursões no romance histórico com as sagas familiares *Crónica do Tempo*, 1990, e *O Senhor das Ilhas*, 1994.



Para lá da literatura, colabora em jornais e revistas - tendo sido chefe de redacção de *Marie-Claire*, edição portuguesa -, produz desenhos e tapeçaria, que expõe, e guiões para televisão e cinema - *Ao Sul*, 1992, em parceria -, destacando-se, também, como Conselheira Cultural para o Ensino do Português em França.



Teolinda Gersão (1940) escritora e professora universitária, leccionou em Lisboa e Berlim, antes de dedicar exclusivamente à escrita. A sua temática debruça-se sobre as relações humanas e a dificuldade de comunicação, liberdade e opressão, amor e morte, o tempo e a criatividade. Atenta à problemática feminina, faz a ponte entre a actualidade e vários momentos da História, do século XIX - *A Casa da Cabeça de Cavalo*, 1995, pelo qual receberia o *Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores* -, ao XX - *O Cavalo de Sol*, 1989, reflecte os anos vinte; *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, 1992, aborda a ditadura salazarista; *A Árvore das Palavras*, 1997, relato das décadas de cinquenta-sessenta, e que diz da sua passagem por Moçambique, assim como *Os Guarda-Chuva Cintilantes*, 1984, haviam reflectido a sua passagem pelo Brasil.

Para lá do romance, escreveu também diário, conto - *Histórias de Ver e Andar*, 2002, que lhe levaria o *Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco* -, e literatura infantil - *História do Homem na Gaiola e do Pássaro Encarnado*, 1982, sendo algumas das suas obras adaptadas ao teatro. Em 1981, recebe o *Prémio de Ficção do Pen Club* por *O Silêncio*, e de novo, em 1989, por *O Cavalo de Sol*. Com *Os Teclados*, é distinguida com o *Prémio da Crítica da Association Internationale des Critiques Littéraires*, 1999.

A escrita, verifico agora, com o passar dos anos, é a memória da nossa transformação. E o que mudou, do primeiro para o último dos textos, foi a consciência da escrita.

Yvette Centeno Três Histórias de Amor



Yvette Centeno (1940), ensaísta, poeta, dramaturga, entre outras produções de escrita, Yvette será a escritora que mais falou a palavra, que mais interrogou o poder desta. O amor e o outro, mergulho no inconsciente e nos sonhos e a palavra na procura do interior de Eva, de que *As Palavras*, *Que Pena*, 1972 e *Jardins de Eva*, 1997, são alguns exemplos.

A sua vasta escrita engloba a poesia, romance e teatro, dedicando-se, também, à investigação académica e ensaios.

Alice Vieira (1943), licenciada em Germânicas, começa, aos quinze anos, a colaborar no suplemento juvenil do Diário de Lisboa, vindo, em 1969, a dedicar-se ao jornalismo, enquanto profissão. Simultaneamente, escreveu mais de cinquenta títulos, sendo uma das mais importantes escritoras para jovens.



Pelo livro *Rosa, Minha Irmã Rosa*, recebe, em 1979, o *Prémio de Literatura Infantil Ano Internacional da Criança*; por *Este Rei que Eu Escolhi*, 1983, é-lhe atribuído o *Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura Infantil*, e, em 1994, o *Grande Prémio Gulbenkian*, pelo conjunto da sua obra. Dado o contributo no campo da literatura infantil e juvenil, foi, por duas vezes, indicada para o *Prémio Hans Christian Andersen* e para o *ALMA - Astrid Lindgren Memorial Award*. É autora do libreto de uma peça com orquestra e narrador, 2009, - para a Orquestra Metropolitana de Lisboa -, com música do compositor Eurico Carrapatoso.

Mas ela tem quinze anos e já é uma mulher velha. Já imaginou cem mil sóis levantarem-se e outros tantos pousarem, e por isso ela sabe que o novelo está feito, e como uma mulher muito idosa de alma entrevada, ela sabe ficar onde está, sabe que é melhor não entrar. A rapariga velha tem quinze anos no Bilhete de Identidade, mas não é verdade. A rapariga velha é uma mulher muito antiga. Tem um século dentro da cabeça ou talvez mais, tem o início d'A Ilíada dentro das pálpebras, tem uma infinidade de mortos aqueus e troianos estendidos na sua língua, tem o fim daquele livro na cabeça e sabe que, há milhares de anos, tudo está amalgamado ao longo duma praia sob nove camadas de areia. Por isso sabe que não vale a pena dar um passo para mudar, a comédia é a mesma. Correr para diante é ir ao encontro do que ficou atrás.

Lídia Jorge, *O Vale da Paixão*



Lídia Jorge (1946) passa alguns anos nas colónias portuguesas como professora, vindo a escrever *O Dia dos Prodígios*, 1980, um romance que inaugura uma nova escrita pós 25 de Abril. *O Cais das Merendas*, 1982, diz a esperança do fim do colonialismo – por ele sendo agraciada com o *Prémio Literário Município de Lisboa*, repetido com *Notícia da Cidade Silvestre*, dois anos depois.

A temática colonial viria a repetir-se em outros romances, bem como a denúncia da circunstância do feminino remetido à exclusão, de que *A Notícia da Cidade Silvestre*, 1984, e *A Última Dona*, 1992, ou o

conto *A Instrumentalina*, 1992, mais especificamente dão conta. A sua escrita reflecte a sociedade patriarcal, e a figura feminina - mãe, mulher, amante - enquanto figura de construção e natureza.

O Vale da Paixão, 1998, levar-lhe-ia o *Prémio Dom Dinis* da Fundação da Casa de Mateus, *Prémio Bordallo de Literatura* da Casa da Imprensa, *Prémio Máximade Literatura* e *Prémio de Ficção* do PEN Clube, e, em 2000, o *Prémio Jean Monet de Literatura Europeia*, *Escritor Europeu do Ano*. Com *O Vento Assobiando nas Gruas*, 2002, recebe o *Grande Prémio da Associação Portuguesa de Escritores* e o *Prémio Correntes d'Escritas*. *Combateremos a Sombra*, 2007, leva-lhe o *Prémio Charles Bisset 2008*, atribuído pela Associação Francesa de Psiquiatria. Pelo conjunto da sua obra, a *Fundação Günter Grass* agracia-a com a primeira edição do *Albatroz*, *Prémio Internacional de Literatura*.

Hélia Correia (1949), romancista e novelista, tem também entre as suas eleições o teatro clássico, de que produziu algumas obras. o lugar onde o espaço rural convive de perto com as gentes, um cidadão de sombras e luz. À semelhança de antigas entidades, as suas personagens são guiadas por saberes ancestrais, intuições, dons, tornando veemente a relação das personagens com o espaço, temores e sonhos. Entre as casas e a névoa, a aprendizagem da vida e da morte, os sentidos e o mistério a falarem de outras ordenações, que se revelam em *O Separar das Águas*, 1985, o seu primeiro romance, e *Insânia*, 1996, entre outros romances.



Os cadernos abriam-se no chão, com as folhas rasgadas, como penas meio arrancadas para um sacrifício. E, incapazes de realizar inteiramente a distinção entre Elsa e nós, entre Elsa e a nossa escrita, supúnhamos que o espírito da tarde se revoltara contra a nossa ocupação. Cada um elegia a sua vítima para a acusar de subverter o texto ao pôr-lhe um mel, uma cadência efeminada que não estava nas nossas intenções. Os rapazes coravam, como se essa maneira de passarem umas horas os tivesse humilhado para sempre.

Hélia Correia. *A Singularidade*, p. 55



Luísa Costa Gomes (1954), licenciada em Filosofia, professora, o seu primeiro trabalho é um conjunto de contos, *13 Contos de Sobressalto*, 1982, sendo o conto o seu espaço de eleição, onde diz o mundo depurado pelo olhar atento. São de relevar, também, os trabalhos enquanto dramaturga, ímpares no cenário português, bem como o ensaio. Dedicase, igualmente, à encenação e escreve o libreto para uma ópera de Philip Glass, *Corvo Branco*, para a Expo 1998.

Responsável pela revista *Ficções*. Foi *Prémio D. Dinis da Fundação da Casa de Mateus*, 1988, com *O Pequeno Mundo*; *Prémio Eça de Queiroz do Município de Lisboa*, 1993, com *Ubardo/A Minha Austrália*; e *Prémio Máxima de Literatura*, 1994, com *Olhos Verdes*.

Explicava-se com clareza, embora não se pudesse considerar que fizesse sempre todo o sentido. O que o intrigava sobremaneira era o espaço, o espaço que permeava tudo, o ar vazio entre a secretária e a cadeira, entre o rosto e a mão, entre o chão e o tecto. Disse que tinha a certeza de que todos os espaços vazios tinham um significado profundo.

Luísa Costa Gomes, *Olhos Verdes*



194

**Discretamente. Cultivar a palavra.
Arte de dispor flores por longa mesa,
prazer de dispor quadros por paredes
em critério de escolha pessoal.**

**Discretamente. Aqui uma pequena
haste a lembrar o Sol, ali a folha
resolvendo o lugar, o espaço certo
(ligeiro afastamento necessário**

para o conjunto articulado em cores).

**O quadro mais azul naquele sítio,
o mais cinzento e largo a distrair-se**

**Sobre a nudez de uma parede clara.
Discretamente. E a palavra nascida
de tela (ou terra) resolvida. Agora.**

Ana Luísa Amaral, Discreta arte

¹⁹⁴ Anónimo. Primeiras mulheres vencedoras do *Concours Générale*, recebendo prémios na *Sorbonne*, 1934

escrita masculina e feminina, considerações sobre o género

O texto é a única forma de identificar o sexo e a humanidade de alguém porque, ó poeta estranho, o sexo de alguém, é a sua narrativa. A sua, ou a que o texto conta, no seu lugar. Assim o sexo será como for o lugar do texto.

Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2*

195



Tanto quanto questionar questões de género¹⁹⁶ - *A boa literatura não tem sexo*¹⁹⁷ - Virginia Wolf debatia - e indignava-se contra - a crítica que privilegiava a mulher *diferente*, menosprezando a comum, entre as quais dizia situar-se. Por sua vez, Irene Lisboa contesta a hierarquia de sexos e as escritas das suas congéneres que contribuem para o estigma da literatura feminina enquanto menor e pouco digna de crédito. Esta é uma discussão constante desde que a mulher escolheu a escrita. E se compreendeu o poder da palavra.

Mulheres e homens escrevem da mesma maneira? O que faz com que um texto de autoria feminina seja escrita

feminina/literatura feminina? Ou com que um texto de temática feminina seja produzido por uma mulher? Como justificar que alguns homens escrevam *como* mulheres?

Nestas considerações de género, ponderam-se as medievais Cantigas de Amigo, porquanto composições escritas por homens exprimindo o sentimento feminino. O ambivalente trovador, num jogo travestido, *fala* a duas vozes - feminina e masculina - expondo a *Coita* feminina de abandono pela ausência do amado, em espera, incerta do amor devotado pelo apaixonado, que induz ao diálogo com a natureza, encenando um sujeito feminino, pelo que a escrita se torna neutra. É inegável a aptidão do poeta em especular acerca, e depois descrever, com presumida veracidade, o sentimento feminino, bem como características psicológicas tais que estados de alma - tristeza ou saudade, mágoa ou ciúme -, virtudes e defeitos.

Existiram, sem dúvida, trovadoras provençais, sendo que as vozes destas composições apenas excepcionalmente se apresentam como femininas, porquanto, ainda que os versos, composição primordial, estivessem ao serviço da música, e à mulher se associasse a harpa - acompanhamento musical que muito favorecia -, acontecia que o trovador, levando alegria e divertimento, circulava de castelo em castelo, em acontecimentos sociais ou em festas tornando estas canções populares, um trânsito que, dificilmente, convinha com o estatuto feminino. Por

¹⁹⁵ **Grammatices Rudimenta**, A Árvore dos Nomes no quadro da Língua Latina (detalhe). Biblioteca Nacional de Lisboa

¹⁹⁶ Ver [do Género e Sexo](#)

¹⁹⁷ Cf. MAGALHÃES, Isabel Allegro. **O Sexo dos Textos e Outras Leituras**. Lisboa. Editorial Caminho, 1995

outro lado, os homens, sim, eram instruídos, nobres - por vezes mesmo reis - ou religiosos, e sabedores das relações humanas, enquanto a mulher aristocrata, na sua maioria, não sabia ler ou escrever, mais impensável tal acontecer com a camponesa, apenas a mulher conventual era instruída.

**-Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo!
Ai Deus, e u é?**

**Ai, flores, ai flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado!
Ai Deus, e u é?**

**Se sabedes novas do meu amigo,
aquele que mentiu do que pos comigo!
Ai Deus, e u é?**

**Se sabedes novas do meu amado
aquele que mentiu do que mi ha jurado!
Ai Deus, e u é?**

[...]

D. Dinis

Atentando nas Cantigas de Amor, o ideal de amor cortês, tendo por objecto a mulher a quem se presta gentileza, eram, como elas mesmas pretendem, de submissão masculina? Tributo talvez, mas nada faz pensar que o trovador fosse vassalo servindo lealmente a sua dona. Considerando-se, ainda, não haver vassalagem porque tão-pouco havia igualdade. Cantigas de Amor ou Amigos, amores ideais mas pouco realizáveis.

A poesia não me pede propriamente uma especialização pois a sua arte é uma arte do ser.

Sophia de Mello Breyner Andresen, *Arte poética II*, in Geografia

Anterior a todos os feminismos, o eu, feminino e masculino, questão existencial.

A escrita inscreve-se no fingimento - *o poeta é um fingidor* -, é máscara, tornando-se difícil atribuir sexo a este jogo de simulação, assim como o sexo não se apresenta como apenas biológico mas, também, mental.

Associar uma literatura às mulheres não é, todavia, estranheza, as suas leituras foram supervisionadas durante séculos, em nome do que era aconselhável à donzela e senhora virtuosas, mas, com a alfabetização massificada, abre-se espaço a uma literatura popular tida como *feminina*, tendo como personagem o povo, heroínas que espelham o palco trivial das

suas leitoras, ou um determinado universo a que aspiravam. Narrativas curtas, intrigas simples, linguagem acessível - como convinha ao *parco* intelecto feminino.

Convém, porém, distinguir uma literatura lida pelas mulheres, *literatura popular feminina* - onde é frequente a autoria masculina, recorrendo o homem a um pseudónimo feminino ou dúbio - de uma *literatura feminina*, escrita por mulheres, e ainda de uma *literatura feminista*.

A *literatura popular feminina*, de que é exemplo o romance cor-de-rosa que Barbara Cartland e Corin Tellado produziram, por vezes em episódios, caracteriza-se por ser facilmente vendível e responder a fórmulas-tipo, distinguindo-se da literatura feminina, cujas heroínas literárias, podem ser organizadas segundo construções psicológicas simples ou dar voz a intrincados espíritos. Tem como ingrediente indispensável o amor, frequentemente a aventura, e como constante narrativa a jovem e o homem objecto do seu amor que ela pretende conquistar, a família, a sociedade e o destino como oponentes ou adjuvantes. A heroína e o herói seguem os arquétipos da juventude, beleza e inteligência, e os anti-heróis gravitam à sua volta. Desenvolve-se a narrativa segundo um esquema de apartamento e aproximação, e disparidades sociais ou intelectuais, funcionando estas narrativas como rituais de iniciação, que ajudam as jovens leitoras a se situarem na sociedade¹⁹⁸.

Por sua vez, a *literatura feminina* pode responder aos mesmos temas cor-de-rosa, tida como relato de meras tramas do quotidiano, em resposta às expectativas da sociedade patriarcal e estereótipos do feminino, ou ser uma escrita de psicologia intrincada e mesmo denunciadora ou contestatária da condição feminina - de que Simone de Beauvoir se apresenta como o mais flagrante testemunho - e *atrever-se* a temáticas mais arrojadas como a política ou o erotismo. Diferindo da *literatura feminina*, a *literatura feminista* manifesta-se como uma corrente literária onde a atitude é denúncia e apelo, inserida num movimento de emancipação, reemergindo a partir do movimento feminista dos anos sessenta. Envolve escritoras e critica literária e considera estas mulheres de escrita como um grupo distinto, desafiador dos cânones tradicionais. Porém, porque nem toda a literatura feminina é feminista, a questão coloca-se em como distinguir uma de outra, porquanto ambas resultam das vivências de mulheres, não implicando as experiências femininas uma escrita necessariamente feminista.

Deste modo, a literatura feminista reflecte, simultaneamente, uma consciência política e de propaganda - delimitando a produção e a recepção - procurando despertar outras mulheres para as contingências do feminino na cultura patriarcal e ordem social. Uma literatura não sujeita a géneros de produção - não se restringindo ao panfleto ou crónica jornalística, mas podendo contemplar a poesia, a novela e o romance. Na senda de alguns críticos, a relação *feminina* – *feminista* não se faz oposicional, mas resultado, em muitos casos, de uma evolução na escrita de mulheres vindo a tornar-se a denúncia e o chamamento resultado de um percurso natural de percepção, auto-consciência, divulgação e apelo. Um percurso a que não é indiferente o aumento da alfabetização feminina, e a posterior evolução da mulher-

¹⁹⁸ Sg. GAUTHIER, Evelyne. *Les techniques de manipulation du roman populaire dit féminin*, Thèse de doctorat d'Etat. Limoges. Université de Limoges, 1986

leitora à mulher-escritora. Seja, uma literatura para mulheres - militante ou não - nascida da tomada de consciência da opressão e exclusão, e que visava emancipar a mulher, vindo pouco a pouco a distanciar-se do revolucionário e assentando no potencial argumentativo.

Foi Simone de Beauvoir quem, nos anos sessenta, começou a repensar o papel e a voz da mulher, com a proclamação de **“Não nascemos mulheres, tornamo-nos”**, seguindo-se as lutas e mudanças na sociedade patriarcal e provocando verdadeiras revoluções académicas. A polémica do sexo da escrita remonta, porém, a tempos bem mais longínquos, uma vez que, a palavra e a escrita foram sendo domínio exclusivo dos homens, ou aparentemente deles privativo. Se recuarmos ao *Romance da Rosa*, séc. XIII, feroz na crítica e ironia - obra que desencadeou a *Querelle des Femmes*, polémica europeia sobre os sexos -, este veiculava uma pouco digna imagem da mulher. *“Todas sois, sereis ou fostes rameiras - se não na prática, ao menos na vontade.”*

Contudo, a escrita feita por mulheres existiu desde sempre, embora ignorada ou camuflada sobre pseudónimos, havendo muitas autoras utilizado este recurso para que as suas obras tivessem acesso ao público. Deste modo, se encontrando as causas do silêncio que envolve o percurso feminino nos preconceitos que levantaram vários obstáculos a que as mulheres escrevessem ou publicassem. Talvez para isso tivesse contribuído o facto de as escritoras não se inserirem em correntes ideológicas, bem como haverem-se debruçado, na maior parte das vezes, sobre temas predominantemente femininos, numa literatura inócua, pouco reivindicativa, sujeita ao rótulo de *literatura feminina*, obediente para com os parâmetros sociais. Porém, não são apenas as mulheres que precisam acreditar em histórias de amor, todo o ser humano caminha numa busca da felicidade.

A estes textos contrapõem-se os de carácter feminista, reveladores de um despertar, e que pretendem, pela primeira vez, trazer credibilidade visando libertar a mulher das injustiças sociais e morais, tematizando as novas liberdades e aspirações.

A polémica surge, assim, quando as mulheres deixam de escrever sobre a vida familiar, e entreténs femininos, e enveredam pela aspiração da sua liberdade e igualdade, ou se debruçam sobre temas mais abrangentes, sexuais, sociais. É aí, quando os temas deixam de ser apenas *cor-de-rosa*, que pouco permite classificar os textos femininos como tais.

São numerosas as escritoras que se indignaram contra esta classificação, defendendo não existirem duas escritas - feminina e masculina -, mas uma necessidade de atirar a mulher para guetos. Na verdade, quando uma mulher escreve textos que fogem do padrão *cor-de-rosa*, logo surge o preconceito de considerar esta escrita como análoga à do homem. Todavia, se a mulher é feminina no modo de falar e de vestir, e se isso transpira em toda a sua forma de estar, porque teria de deixar de ser feminina no modo de escrever? Irreal parece a existência de uma escrita unissexo, pois, tal como na vida, tudo o que o homem e mulher fazem, transporta a marca da masculinidade ou feminilidade e estes conceitos constroem-se de acordo com as exigências da sociedade, que se encarrega de atribuir qualidades, limitações e tarefas.

Embora seja comum considerar que a Filosofia é quase sempre feita pelos homens, e que mulheres que fazem filosofia fazem-na *como um homem*, - Hanna Arendt assumia que não fazia filosofia como mulher -, tal declaração sugere, porém, que não fazer filosofia *como mulher*, significa elevar o pensamento para lá do sexo e género. Que a mulher tem uma habilidade especial para as coisas de pensar é uma verdade irrefutável, uma competência que, se não teórica, é filosófica e erótica, porquanto intuitiva, sensível e de penetração na essência¹⁹⁹.

A mulher foi sempre objecto de estudo, quer no modo como se representava a si própria, quer como o homem a representava. Se existe uma escrita de mulher diferenciada, existe também uma escrita de homem diferenciada. No fundo, quando se observa e analisa a escrita feminina, é sempre partindo da comparação com a masculina, como se esta fosse o género maior, o *modelo*, como se a mulher escritora que deseje ser entendida, precise utilizar a linguagem masculina, quando o que deveria acontecer, seria estudar ambas como variantes do sistema literário.

Se a actividade do escritor era monopólio masculino, a contribuição feminina - escassa - ajudou também à conservação deste estado. Expostas e debatidas que foram as diversas teorias, o que importa é recuperar esses textos perdidos ou ignorados, e, num trabalho de arqueologia cultural, resgatar esse imaginário excluído - que é a produção feminina -, do passado onde se encontra esquecido, perdido ou subvalorizado, recuperando todas as escritas silenciadas, pois que estas explicam lacunas do percurso feminino e da história da literatura.

Ambos, homem e mulher, funcionam por lembranças, memórias que exorcizam na escrita. Todos os sujeitos de escrita, tal como os restantes seres humanos, têm um lado feminino e um masculino. Não há pura feminilidade ou masculinidade. Há, sim, uma dicotomia homem/mulher, porque se vive num sistema discursivo binário, feito de oposições. Daí que os homens consigam metamorfosear-se, dando voz a personagens femininas, e vice-versa, e homens escrevam de modo lírico enquanto mulheres apresentem um discurso mais racional.

A palavra feminina é ainda hoje, por muitos, tida como *palavra de segunda* ou *segunda palavra*. Porém, a linguagem é determinada pelas vivências dos sujeitos que as usam. Assim, a escrita de mulher será sempre marcada pela experiência de ser mulher numa sociedade marginalizadora do feminino, da emoção, sustentando-se a literatura dita feminina no facto das mulheres escreverem de forma diferente dos homens, devido à sua identidade física, psicológica e social, tendo, deste modo, uma voz singular e inconfundível.

O importante não é fazer uma distinção de sexo, mas de qualidade, pois que a experiência literária é universal. A incursão das mulheres num mundo ainda predominantemente masculino, permite, inclusive, uma nova leitura do universo varonil, onde a mulher se revele lutando, não pelos direitos à igualdade, mas pelo direito à diferença, onde se alicerça a sua identidade.

¹⁹⁹ Segundo Nietzsche, o processo da interpretação, da descodificação fundamental na experiência filosófica, é essencialmente erótico e tem a ver com a relação entre o homem e a mulher, porque a verdade é sempre feminina.

da *auctoritas* e da *musa*, o caso português

Posto o que elas produziram, urge reflectir sobre como elas as viram. Da cândida e da maquiavélica, da idealizada e colocada em pedestal, à sedutora e objecto de desejo carnal, a mulher, enquanto musa inspiradora, irrompe paradoxal.

Na verdade, a mulher, enquanto figura ideal na temática estética, é fruto ou produção do subjectivo olhar masculino. Alvo da contemplação ou do desejo do homem, a *deusa* medieval concebida na linguagem poética e estética, embora colocada num pedestal, idealizada como ser inocente e perfeito, tantas vezes inatingível, não diz de uma submissão do homem.

Amar e não ter [a amada], não dizer [não falar com ela], contentar-se com o que se tem [mero olhar ou gesto], sublimar, apresenta-se-nos como a estratégia masculina - dissimulado objectivo -, de dominar a mulher para que lhe seja retirado mando, prática que se pressente já no século XIII, quando, passando a dispor de bens, à mulher se pressagia certo poder.

Por sua vez, a temática do Amor no século XVI definiria os afectos segundo o molde de Petrarca e seu legado, registo confessional onde este escreveu a sua história pessoal, o seu percurso desde que viu Laura e a amou. Petrarca, em 1327, viu Laura e o tempo passou a ser contado a partir dela - um antes e um depois de Laura. Viver esse amor tornou-se, num vínculo obsessivo - *Persigo aquilo que me consome*²⁰⁰ - não só não consumada na carne como também recriminada. A Laura idealizada é uma relação impossível, casada, inacessível. Mas seria o casamento o obstáculo? Posto que a literatura está repleta de amores adúlteros, o verdadeiro obstáculo é que Laura ignora o seu enamorado, e, contudo, este está consagrado a esse ser, sendo que as limitações mais exacerbam o desejo e o alimentam. Com Petrarca, germina o cânone breve da beleza - os olhos são sol, os cabelos ouro, a face neve, os lábios rubis, os dentes pérolas, ou seja toda uma imagem de brancura que, remetendo para a pureza, dispõe, igualmente, para a frieza. Laura apresenta-se branca e fria, gelo por dentro, neve por fora.

A lírica camonianiana denota não apenas a presença deste amor inacessível - embora Camões tenha amado intensamente uma mulher mas dividido a sua atenção por várias - como subscreve o mesmo padrão de beleza. Consideramos que este ideal alvo e glacial, qual estátua, não remete apenas para a inacessibilidade, mas se afasta do ideal de Eterno Feminino - patente em Goethe e, igualmente, na poesia islâmica -, porquanto se dilui a natureza corpórea. Ou seja, não encontramos o Eterno feminino como beleza divina, nem como desejo sublimado rumo à *sublimidade*. Inferimos, assim, ser esta poética *pouco feminina*, no sentido de ausente de sensualidade pois que a atracção não guia o desejo do homem para a transcendência - também a poesia de realistas, parnasianos e simbolistas canta a fria inglesa de *gestos de neve e cristal*²⁰¹. O que em Petrarca acontece é a negação do sexual, seja, do

²⁰⁰ Petrarca, soneto

²⁰¹ Cesário Verde, soneto

feminino sinónimo de oculto e desordem. Posto que é o homem que observa, igualmente selecciona e elimina o mais perturbador, apresentando-se a mulher de Petrarca como uma outra estratégia masculina de poder.

A influência dos modelos de Petrarca é bastante notória em muitas das poesias da lírica camoniana, porém, Camões nunca decalcou, nem se deixou estagnar preso a este modelo. Introduzindo elementos de originalidade, Camões mostra a sua superioridade lírica, cortando com os cânones - quando descreve Bárbara, a escrava, que pela sensualidade é *aquela cativa que o tinha cativo*²⁰². O poema dedicado por Camões à escrava Bárbara é uma rotura na idealização da mulher amada de Petrarca. Contrapondo-se ao glacial, Bárbara é a escrava de olhos e cabelos pretos, doce e serena. Bárbara tem um comportamento sexual diferente - entrega-se, enquanto as outras se movem no diáfano. Bárbara é a excepção onde Camões esquece o amor-desgosto-dor-ausência e canta o repouso e a serenidade. Concretização do desejo, mas também regresso ao útero, à presença materna, mulher/regação, amor/paz, retoma do feminino enquanto *mater*.

Alembramos Aragon, que apresenta a mulher como futuro do homem. Ou seja, enquanto futuro/maternidade o amor torna-se na maior força cósmica, estabelecendo-se um elo entre o Amor como lugar de encontro da aspiração humana à transcendência e o instinto natural.

A lírica camoniana brinda-nos, ainda, com outras divergências. No soneto *Descalça vai para a fonte*, Leonor é também corpo concreto, com mãos e cintura, descrita por um sujeito movido pelo desejo, essa Leonor que *vai ferosa e não segura*. E porque Camões é também desejo, Platão surge como outra referência constante. Platão que, ao cultivar o ideal de Beleza suprema, renuncia à consolação mas não ao desejo, exacerba o desejo mas não abdica dele, daí a necessidade de manter a amada inalcançável. Não possuir o objecto de desejo faz com que este não se extinga. O soneto *Transforma-se o Amador na Cousa Amada*, embora resuma a tese platónica de que o amor é a *ideia* - vulgo conceito - da amada vivida pelo amante, apresenta esta como um fim a atingir e não a beleza da mulher apenas como um patamar para alcançar a Suprema Beleza.

A beleza feminina terá sido, frequentemente, mais punição que benesse. Libertar-se do estigma de mero objecto de desejo tem sido um percurso assaz difícil. Se o realismo se pressentia já nas Cantigas de Amigo dos Cancioneiros, onde a mulher era observada nos diversos matizes da sua vida sentimental, ele esbate-se na poesia palaciana do Cancioneiro Geral, apesar de caber à mulher papel de relevo, dando o mote e até versejando.

Com a atmosfera pesada da contra-reforma - segunda metade do século XVI, séculos XVII e XVIII -, o papel da mulher apaga-se nos centros palacianos, passando a influência intelectual feminina a produzir-se nos meios conventuais. Em meados do séc. XVIII, Matias Aires defende as mulheres que os costumes do tempo obrigavam à reclusão do claustro. E assistimos ao século das Luzes empreendendo a valorização social do sexo *frágil*. É, então, que se elogiam

²⁰² Ver soneto Camões, *Aquela Cativa que me tem cativo*

os costumes franceses, pois, em França, fruto da Revolução, a liberdade das mulheres ombreia com a dos homens - igualdade que se revelaria ilusória, como também já abordado. Em Portugal, o próprio Luís António Verney opina que as mulheres não são aos homens inferiores em capacidade.

Se, no séc. XIX, os primeiros românticos persistem numa idealização da mulher - *Dulce* e *Joaninha*, de Herculano e Garrett -, os autores de transição para o Realismo - Camilo, Júlio Dinis - estreiam o debruçar sobre a psicologia feminina. E, finalmente, Eça, em cuja obra respira a sensualidade feminina, apresenta, cada vez mais, figuras de mulher que suscitam demorada análise, quer do ponto de vista individual quer do social.

Em todo este percurso evolutivo, contribuíram as mulheres que cultivaram as artes e não apenas os homens que as cantaram. Quaisquer sejam os cânones de beleza inspiradora e as diferentes visões da mulher, numa perspectiva sincrónica ou diacrónica, sentida ou idealizada, redentora ou sedutora, ela apresenta-se como ser essencial, fonte de Amor e de afectividade, mostrando que o homem precisa dela para caminhar, que ele lhe dedicou a palavra e a palavra se fez verbo, e o *Verbo se fez Mulher*.

INFERÊNCIAS

À memória da minha mãe, a quem muitas vezes ouvi que já a mãe dela contava que a avó dela dizia.

Theresa Schedell



203

Fascinantes são os jogos de palavras, brincadeiras fugazes e/ou audazes.

Palavras há que se silenciam, presas na alma, e, as outras, levianas, brotando sem pedirem licença. Ainda quando se desfazem em letras, bailam procurando novos conjuntos, outros significados. Deslizando na mente, impondo-se no pensamento, escorrendo por entre os dedos... doces, duras, singelas, imponentes, discretas, audazes, subtis, sedutoras... Imenso o poder das palavras - ou não fosse a palavra feminina, coisa de essência, quiçá.

Rodopiam em danças promíscuas, volatilizam-se em espaços em branco, sugerem em significados velados, ocultam(-se) e desnudam(-se)... as palavras... Poderosas!

Laços, fitas, nós e pontas.

204



No princípio era o Verbo, Palavra de Deus. O feminino é agraciado com o dom da palavra, e a voz feminina conciliadora por natureza. Na Igreja, contudo, a mulher deveria manter silêncio e tomar o seu lugar em submissão, pois a palavra feminina era, igualmente, perigosa - foi através da palavra de Eva que o pecado entrou no mundo. Eva é eloquente, Maria silente, com Esta se fazendo o ideal da mulher passiva. Porém,

nas primeiras manifestações medievais, Maria não é a dócil criatura, podendo ter papéis inesperados²⁰⁵. A virginal Maria surge lendo, em inúmeras telas e esculturas, sendo, no histórico relvado diacrónico, pelos artistas retratada - à luz de tantas outras mulheres - enquanto leitora ou sendo instruída na leitura por Sua mãe, Santa Ana.

²⁰³ John William Waterhouse. *Uma cena de Decameron*, 1916

²⁰⁴ Mestre do Jardim do Paraíso. *A Virgem no Hostus Conclusos com Santos*, c. 1410

²⁰⁵ Em 627, Maria aparece nas paredes da cidade de Constantinopla incitando os habitantes à luta, salvando a cidade da conquista árabe. Cf. LEISER, Henrietta. **Medieval Women**. London. Phoenix Press, 1996, p. 62



206

Mulheres que lêem, mulheres que escrevem. É estreita, desde os mais remotos tempos, a ligação da mulher à leitura ou escrita. *O que elas leram* e *O que elas escreveram*, a figura feminina surge, na sagrada esfera da sabedoria, como leitora, escritora, educadora e pensadora, mítica inspiradora musa ou heroína literária.

Conquanto não abundem os escritos da Antiguidade ou Medievais de autoria feminina, a palavra da mulher era poderosa e considerada. Optámos, assim, por integrar neste item - mulheres que escrevem, mulheres que lêem - as antigas pensadoras, mulheres filósofas, porquanto a escrita feminina não era então um *contar histórias*, mas pensamento, meditação, reflexão, um misto de sabedoria e magia - Sherazade, a contadora das mil e uma histórias, também ela se apresenta como persuasiva, seduzindo pela palavra. As mulheres sábias, alunas das escolas filosóficas, existiram, bem como as de notável oratória que na Antiguidade Greco-helénica se fizeram ouvir, ainda que, ser mulher na sociedade grega fosse quase punição divina, pois que a elas era interdito o pensar. Remetidas ao espaço privado, as senhoras contentavam-se em ser esposas ou filhas de, apenas saindo para assistir a cerimónias religiosas. À excepção das que frequentaram a escola de Safo, na ilha de Lesbos, não existiam escolas para jovens ou mulheres na Clássica Atenas, sendo que, algumas linhagens aristocratas possibilitavam o ensino da leitura e escrita em aprendizagem familiar, apreendendo as mulheres os ritos mitológicos por via oral através das práticas religiosas.

O discurso filosófico grego reflecte a ordem social, relacionando a diferença sexual com outras dissemelhanças. Enquanto Platão (428 a.C.-347 a.C.) se apresenta como uma excepção à ordem grega, aceitando as pensadoras nos seus banquetes, ainda que em espaços distintos, mas não deixando de lhes oferecer um lugar onde elas debatiam ideias sob a presidência de uma dirigente, Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), seu discípulo, inscrevia-as entre a escrava e a criança, negando-lhe a *Razão*, atribuindo tal carecimento à sua natureza, e crendo-as

²⁰⁶ Imagens, 1 - *The Virgin holding a book*. Saint-Bertin Psalter, f. 235, French Flanders-Southern England, c. 1175; 2 - Santa Ana e a Virgem, Anápolis sd; 3 - Vittore Carpaccio. *The Virgin Reading*, c. 1505

causadoras de desordem com os seus pensamentos. Epicuro seria o primeiro filósofo a verdadeiramente reconhecer às mulheres a capacidade de pensar em termos filosóficos, mantendo com elas uma relação de iguais, incluindo-as no seu *Jardim*, fora dos muros de Atenas²⁰⁷. Todavia, apesar da sociedade grega não consentir a educação à mulher, algumas ultrapassaram este preconceito e dedicaram-se à filosofia, sendo que, das cerca de cinquenta mulheres que, na Grécia Antiga, se dedicaram ao pensamento, quase todos os escritos desapareceram. Embora não conheçamos os textos de umas e/ou outras, porque estes se perderam, ou porque a ateniense se apagava sob a tutela do mestre, temos conhecimento da sua existência através de citações que as referem, entre elas as Hetairas - um grupo especial entre as cortesãs - ou outras mulheres filósofas que seguiam uma tradição familiar.

A Idade Média cedo consideraria que a palavra tanto poderia alimentar a fé como destruí-la. Doutas e místicas, do século V ao XII, as mulheres ocidentais vêm ser-lhes retirado o direito à instrução e à participação na vida pública, pelo que, apenas excepcionalmente, existam referências a escritoras, filósofas ou mulheres notáveis. Ainda que, desde a Idade Média tardia, mulheres e, também homens, se empenhassem em lutar pelas aptidões intelectuais da mulher²⁰⁸, a literatura é parca em mulheres escritoras. Na verdade, as mulheres permaneceram analfabetas muito mais tempo que os homens, e, mesmo quando aprenderam a ler - sem olvidarmos que as leituras a elas interditas se alargaram no tempo, - não sabiam escrever. Até ao século VII, o debate sobre educação - mantido por intelectuais, literatos e pedagogos - defendia um modelo consoante o sexo, privilegiando destinos diferentes para homens e mulheres.

Enquanto aos homens se aceitava a profissão de escritor, até à invenção da Imprensa os conventos eram o lugar de leitura e escrita, o que vem a alterar-se com a alfabetização das mulheres, sendo a literatura feminina medieval - pelo menos a que até hoje chegou - maioritariamente conventual. E, como a maior parte da restante literatura medieval, foi escrita em verso, representativa não apenas da voz individual como dos valores da sociedade, sendo os escritos das mulheres medievais essencialmente religiosos - sermões e relatos das suas visões.

Nos conventos que alcançaram fama e riqueza no século X, conservando o seu prestígio ao longo de toda a Idade Média, as suas abadessas gozavam de grande influência sendo muito consideradas. Ainda que os conventos de religiosas necessitassem, na sua quase maioria, do apoio masculino para a provisão de sacramentos, as mulheres eram aos homens - religiosos ou laicos - necessárias enquanto guias espirituais. A palavra da mulher era persuasiva. Sendo que os conventos femininos, mais carentes de meios e riqueza, o eram, não por negligência mas

²⁰⁷ A escola filosófica epicuriana, aberta a homens, mulheres e escravos, veio, por tal consentimento, a ser depreciativamente reputada. Porque defensora da felicidade como bem supremo, foi associada à promiscuidade e deboche. Cf. QUENTIN, Florence. *Les Femmes et la Philosophie*, in *Le Monde des Religions*. Hors Série nº 9, 2009, pp. 26-29

²⁰⁸ *Champion de Femmes*, de Martin le Franc, poeta (1440-1442) fala já dos feitos da mulher, cf. BOLLMANN, Stephen. **Mulheres que escrevem vivem perigosamente**. Lisboa. Quetzal, 2007

porque destes menos se esperava, vindo o renascimento religioso do século XII, assinalando-se pela cooperação entre ambos os sexos, a tornar mais evidentes as diferenças.

Se algumas jovens respondiam a um chamamento espiritual, tendo o claustro por vocação, muitas outras preferiam a vida em clausura a um casamento que lhes desagradava - ainda na tardia Idade Média, as mulheres que optavam por não casar eram uma pequena minoria -, e outras mais eram a essa clausura forçadas - porquanto, dada a sua rebeldia, se tornava mais confortável manter a mulher devidamente em recato, sabendo-a disciplinada.

A vida monástica do século XII assistiu à abertura de grande número de novas ordens religiosas, urgência que até aí não se fizera desde que as mulheres foram dispensadas enquanto educadoras após a conversão ao Cristianismo nos séculos VII e VIII. Outras instituições, inicialmente associadas a apoio aos pobres ou prostitutas, tornaram-se espaço de aristocratas. Com o tempo, os conventos albergariam estas jovens carentes de *dote*, porém dotadas. Deste modo, muitas destas mulheres em reclusão, designando-se elas mesmas de *religiosas*, não chegaram nunca a professar votos, tal indicando que as opções de vida para a mulher medieval respondiam, em muito, às contingências sociais de género.

Se atendermos nos feitos das mulheres guerreiras, crentes e lutadoras pela sua fé, dificilmente confiamos na inércia da mulher medieval, crendo que, a passividade que se lhe atribuía advinha do arquétipo religioso e social do modelo plácido da Virgem - ousando na leitura mas não se afoitando na escrita - perfilhado em todos os tempos e em todas as sociedades.

Com os novos burgos rasgando as muralhas, os castelos, conventos e mosteiros perderam a sua soberania mantendo-se palco da criatividade a par dos lugares onde burgueses ascendiam. As cruzadas e os contactos com o Oriente fizeram circular a riqueza e a cultura. À romana viriam acrescentar-se as culturas grega e árabe - o mundo islâmico, que não perdera o contacto com os clássicos gregos apresentou-se como um fortíssimo potencial artístico e científico. A Europa assiste à criação das primeiras universidades - Bolonha, 1088; Paris, 1150; Oxford, 1167. De contemplativas, as ordens monásticas passam a lugares de discussão da Razão. O gótico preside à construção de catedrais, o relógio mecânico dá ordem ao tempo regendo o quotidiano, a bússola e o astrolábio fazem ir mais além. Conflitos - Guerra dos Cem Anos - e a Peste Negra viriam travar este avanço, mas a luz voltaria mais enérgica com a Idade Moderna, que assiste ao fulgor do Renascimento.

Era a sociedade dos séculos XIV e XV predominantemente ignorante em Latim, logo pouco capaz de se dedicar à leitura, tornando-se a récita a forma mais fácil e viável de apreciação do texto escrito, assim se exortando a forma e poder da oralidade.

O autor mais não fazia que recorrer aos textos já escritos, aos quais dava o seu cunho pessoal acrescentando algo, assim, não sendo elogiado pela criatividade ou imaginação, mas pela capacidade de, recorrendo a artifícios especiais, em algo ser inovador²⁰⁹. A originalidade era discutível e a autoria de complexa definição, embora a questão da identidade do autor fosse

²⁰⁹ Nisto se distingue do *compilador*, porquanto a este inovar era interdito

indiferente ao leitor/público. Mais do que escritor, o autor era um manipulador, importava seguir a tradição, sendo esta, por sua vez, reelaborada²¹⁰. Tal acontecia, também, com a arte dramática, igualmente estruturada para a oralidade. O verbo *escrever* não servia o trabalho do criador literário²¹¹, e a forma verbal *compor* aplicava-se àquele que se dedicava à feitura de livros²¹².

A Retórica, por sua vez, operava também a reacção no público. O orador ensaiava o texto escrito e testava o seu desempenho, segundo técnicas que mudavam consoante os públicos. Sendo o *trovador*, o que inventa, e os *segrel* e *jogral*, os que cantam, tal parece apontar para a necessidade de uma distinção, não invalidando os últimos de acrescentarem algo da sua criatividade aquando do fulgor das suas interpretações.

Porque a rima propícia a memorização, a lírica identifica-se como o género mais afim com a oralidade, tecendo-se os laços entre autor e público através desta récita, pelo que a leitura individual era algo ainda por acontecer. O público, dito leitor/ouvinte, era plural. Se nos confrontarmos com os textos escritos, os parágrafos curtos dizem bem desse pendor para o oral. Embora o público letrado crescesse a partir do século XIV, elevando o número de cópias e traduções, e apelando à produção em série, nos finais do séc. XVI, bem depois da descoberta da Imprensa - a Gutenberg se atribui a arte de imprimir, entre 1440 e 1450 - muitos textos eram ainda destinados a serem lidos, e, quando a leitura solitária se começa a fazer, não era ainda silenciosa mas em voz alta.

É assim que, até ao Renascimento, predomina a descrença nas capacidades intelectuais femininas e na igualdade entre os sexos, igual se concebendo a educação, ainda que Cristina de Pizan houvesse já escrito *La Cité des Dames* e *Trésor de la Cité des Dames*, ambicionando um mais elevado saber feminino, e, em Itália, o humanismo resgatasse as figuras femininas notáveis da antiguidade, com Boccaccio, *De Claris Mulieribus*, 1361, bem como fora redigido, em 1396, um dos primeiros escritos debruçado sobre a educação das jovens - *Libro de las Donas*, de Francesc Eiximenis.

Com o Renascimento, a mulher aristocrata vislumbra um acesso mais tolerante a níveis superiores de instrução, bem como nos domínios da arte e literatura, havendo sido de particular significado a *Querelle des Femmes*, debate ocorrido entre 1510 e 1540. Vozes isoladas começam a advogar a necessidade de educação feminina. *Juan Luís Vives* publica, em

²¹⁰ Existiam mesmo as chamadas *Cantigas de Seguir*, em que partes de textos anteriores eram acrescentadas de outras recentes.

²¹¹ A respeito do conceito de “criador” literário, no século de Quatrocentos afirmaram-se termos como *autor*, *auctor* e *actor* (ligados ao latim *agere*, guiar, governar, fazer, transaccionar), palavras já correntes no latim clássico (derivado de *augere*, crescer, aumentar, amplificar, enriquecer), e que então entraram em uso no idioma romance. *Auctor* era também alguém que possuía *Auctoritas*, aquele que, pelo valor da sua obra, constituía um modelo digno de ser imitado. (...) *Libro* denotava, em regra, uma secção de uma obra, de um tratado, de uma escritura ou estória; as histórias verdadeiras, por seu turno, eram designadas por *crónicas* ou *anales*. Cf. CARDIM, Pedro. *Livros, literatura e homens de letras no tempo de João de Barros*. In Revista Oceanos, nº 27, Julho/Setembro 1996. pp.32. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

²¹² Gil Vicente compunha para o público da corte e não registava por escrito as suas composições. Porque também era actor em algumas das suas peças, assim confundia a entidade de autor.

Lovaina, 1523, o tratado *de Institutione feminae christianae* que, embora convicto da superioridade masculina e defendendo para a mulher a primazia dos trabalhos domésticos, era já condescendente com a aprendizagem do latim pelas jovens aristocratas. *Erasmus de Roterdão* (1466-1536) defendeu a educação da mulher para a benéfica convivência entre o casal, posto que homens e mulheres estão destinados a viver juntos; *François Rabelais* (1483-1553), viria a escrever *Colóquio, A Mulher Erudita*; e *Amos Comenius* (1592-1670), professor, cientista e pedagogo, considerado o pai da educação moderna, propôs, no seu livro *Didacta Magna*, 1633-8, uma teoria de instrução universal, sem diferenciar idade, classe social ou sexo. No mais, era suposto que a mulher renascentista casasse convenientemente, fosse leal e tivesse filhos varões. Já o homem bem-nascido devia ser um cavalheiro, corajoso, gracioso e refinado, conhecedor das artes e das ciências.

Durante a Renascença, o ensino académico ainda excluía o sexo feminino. As escolas ditas públicas ensinavam aos rapazes pouco mais que aprender a ler e escrever, algo de cálculo e, fundamentalmente, catecismo, sendo que apenas as famílias de posses tinham os seus preceptores, ou ainda, outras crianças aprendiam com os pais quando um destes era instruído - o que era raro. As jovens aristocratas eram educadas em família, frequentemente sem preceptor, isoladas ou junto com outros jovens. Ana de Beaujeu, filha de Luís XI, criou para os seus filhos uma *Escola de Príncipes*, assim convivendo meninas e meninos, e que serviu de modelo a outras idênticas²¹³. Enquanto os rapazes, após esta instrução domiciliária, podiam frequentar uma escola superior, as poucas jovens, às quais fora consentida esse ensino junto com os irmãos não tinham, posteriormente, mais expectativas. A maioria era educada pelas mães meramente nas artes de mãos - bordado e tapeçaria - e nas domésticas., havendo, as mais eruditas decidido a sua educação de modo autodidacta, e mantendo, entre si, uma afinidade epistolar assídua que ultrapassava fronteiras. Entre a clausura, o recolhimento na casa de família ou a festa palaciana, as mulheres eruditas renascentistas correspondiam-se com outras intelectuais dos diversos países europeus. Pela sua educação, cultura e inteligência, a mulher renascentista, rompendo com os cânones previstos, e fazendo-se respeitar e admirar pela sua eloquência, representou, sem dúvida, o renascimento enquanto mulher.

Optámos por dedicar, neste item, maior atenção às senhoras das casas nobres de Itália, porque leitoras vorazes, pela sua vasta cultura, pela sua monta enquanto protectoras das artes, e porquanto muito contribuíram para o género epistolar, onde filosofaram e dissertaram sobre as questões culturais do seu tempo.

Dado o legado medieval de obras latinas, o corpus de livros impressos até cerca de 1530 mostra que o latim era a língua preponderante, só muito lentamente se indo impondo a língua romance, livros estes que se destinavam a público pouco instruído e ainda à récita oral, pelo

²¹³ Cf. BENNASSAR, Bartolomé. **A Cama, o Poder e a Morte – Rainhas e princesas na Europa do Renascimento ao Iluminismo**. Lisboa. Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2009, p. 219

que predominavam léxico e sintaxe pobres, bem como os artifícios de linguagem que pouco significado teriam para tal público. A escrita mais elaborada, visando um público letrado, começa a assomar na segunda metade do século XVI, embora o manuscrito e a transmissão oral continuem a ser grandes difusores de literatura, seja lírica, prosa ou drama.

Na viragem do século XV para o XVI, os valores do humanismo renascentista, do classicismo e as novas civilizações, bem como os conceitos de cosmografia e outros mundos trazidos pelos descobrimentos marítimos, abrem novas perspectivas aos intelectuais de quinhentos. A mudança, mau grado a resistência que persistia, impõe a figura do *escritor*, ou homem de letras, que se reforça nos séculos XVI e XVII. Valores humanistas que dignificam a língua vernácula, legitimada pelas primeiras gramáticas²¹⁴.

O comércio com o Oriente enriquece a sociedade portuguesa, civil e religiosa, pelo que o barroco procura o fausto. Cansados da imitação dos clássicos, mas sem uma cisão total, os autores procuraram uma escrita mais livre e individual, que viria, em alguns casos a cair num bizarro exagero. A Europa, que até meados dos anos trinta se apresentava espaço de abertura à inovação cultural, virá a sentir a cisão e o confronto religioso. De certo modo, impulsionada pela Inquisição, a escrita teve de recorrer a jogos de palavras e ao uso excessivo de metáforas, hipérboles e antíteses para ultrapassar as regras impostas. Modos de dizer confissões e conflitos em que as mulheres foram mestras.²¹⁵

Nos séculos XVI e XVII portugueses, embora existisse uma corrente defensora dos direitos femininos - o primeiro livro feminista português parece haver sido **Dos priuilegios & praerogativas q[ue] ho genero feminino te[m] por derecho comu[n] & ordenações do Reyno mais que ho genero masculino**, de Ruy Gonçalves, 1557, dedicado à rainha D. Catarina e reeditado em 1785 por um capelão da rainha D. Maria I²¹⁶ -, a cultura ibérica era maioritariamente conservadora, tendo da mulher uma visão pouco aprovadora.

No Renascimento português, várias foram as inspiradoras, poucas as literatas. Na generalidade, ao contrário das esplendorosas francesas, a maioria das senhoras da corte portuguesa não conheciam latim ou outras línguas, pelo que estavam limitadas nas suas leituras. As portuguesas renascentistas instruídas eram ensinadas pelos pais, que as confiavam

²¹⁴ Em 1536 surge a **Gramática de Língua Portuguesa**, de Fernão de Oliveira e em 1540 João de Barros apresenta a sua **Gramática da Língua Portuguesa**. João de Barros, **Gramática da Língua Portuguesa. Cartinha, Gramática, Diálogo em Louvor da Nossa Linguagem e Diálogo da Viciosa Vergonha**, reprodução facsimilada, leitura, introdução e anotações por Maria Leonor Carvalho Buescu. Lisboa, 1971

²¹⁵ Diz Duarte Nunes de Leão, acerca 'da habilidade das mulheres portuguesas para as letras e artes liberais', "*Dona Margarida de Noronha, Prioressa da Annunciada de Lisboa (...) com seu grande talento de que he dotada não somente se fez docta na lingua latina e em outras, mas na portuguesa he mui eloquente: escreve muitos discursos de cousas espirituais que a quem os lê move a muita devoção. A mesma pinta tam excelentemente a oleo e illumina que suas obras fazem espantar aos maiores officiaes daquelle officio.*" "E a letra que faz latina, e outra de que alguns escriptos seus se mostram como cousa de maravilha, tem tanta perfeição que vi confessar a alguns mestres dos melhores que nesta cidade há não na terem visto tal: e que della alguns que de gentis escrivães se prezão podem tomar traslados para a imitarem: e della por ser viva não digo mais." Cf. LEÃO, Duarte Nunes do. **Descrição do Reino de Portugal**. Lisboa 1610, fl. 452. O mesmo refere uma tia desta - D. Leonor de Noronha - como perita em arquitectura mas dedicando-se essencialmente à pintura Cf. RIBEIRO, José Silvestre. **História dos Estabelecimentos Scientificos, Litterarios e Artísticos de Portugal, nos sucessivos reinados da Monarquia**. Vol. 2. Lisboa. Typographia da Academia Real das Ciências, 1872, p. 313

²¹⁶ Ibidem p. 82

depois a mestres de renome, vindo a revelar na escrita uma austeridade monástica ao sabor castelhano. A par de um erudito gineceu, à volta da Infanta D. Maria e a sua corte literária, quase exclusivamente feminina - que permite entender o gosto quinhentista português pela cultura clássica - surge a geração do Cancioneiro Geral, que, contrariamente às renascentistas italianas e espanholas, não cultivava os clássicos, mas enalteceu as artes com a sua inteligência e formosura. Inferimos que o triunfo era das precoces.

A mulher seiscentista portuguesa situa-se entre o elogio de louvor - na senda do platonismo reconhecendo-lhe alguns autores direitos e privilégios²¹⁷, e outros, porém, fazendo-lhe apenas meras concessões²¹⁸, e a outra vertente, quase misógina, partilha da ideia de que a mulher seria a causadora de todos os males, tida como frívola, vaidosa e falsa, além de alcoviteira e pouco capaz de guardar segredo. Porque muitos eram os defeitos apontados às mulheres, a literatura transborda de sugestões quanto a normas de bom comportamento, criticando condutas e atitudes, sugerindo o que seriam virtudes e qualidades e indicando deveres e responsabilidades a seguir, fundamentalmente no que toca ao papel de esposa e mãe.

Enquanto em França brilhavam *les précieuses*, espirituosas senhoras recebendo e dirigindo os seus salões culturais, o Barroco português, ao contrário do Renascimento, traria a elevação da religiosidade, fazendo-se sentir na literatura através de autos de conteúdo teológico - ditos *sacramentais* - reveladores da devoção religiosa, segundo padrões espanhóis, e que o público apreciava, muito se sentindo na contextura histórica portuguesa a forte influência religiosa espanhola. Estigmatizado pela dualidade, o barroco oscila entre o Céu e o Inferno, o indivíduo e Deus, mescla de religiosidade e misticismo medievais e dos ensinamentos humanistas e científicos do renascimento.

As princesas e rainhas, dos séculos XV e XVI, tinham já os seus círculos próprios, que terão aberto caminho aos salões particulares organizados por mulheres solteiras, viúvas, ou com maridos liberais. Nasce estes salões no séc. XVII, enquanto lugares pedagógicos, e multiplicam-se para o seu final, havendo o modelo sido instituído por Madame de Rambouillet. Porém, no século XVII, a presença feminina nas letras italianas esmorece. As autoras inglesas caracterizam-se pela sua peculiaridade, mas o tempo era das *précieuses*. Paris é o palco do teatro do mundo. Importantes figuras femininas sobressaem nas letras francesas, numa altura em que o romance e a novela eram ainda considerados géneros literários menores. O séc. XVIII e a filosofia das luzes permitem que as mulheres cultas e inteligentes partilhem as ideias religiosas, científicas e políticas, interagindo ambos os sexos em sedutores jogos de linguagem, mais do que de confronto. Contudo, as resistências eram muitas e a vontade de saber feminina não era, por muitos, tida em boa conta²¹⁹.

²¹⁷ Como em *Arte de Galanteria* de D. Francisco de Portugal, 1623 (publicada em 1670)

²¹⁸ João de Barros, *Espelho de Casados*, 1540, defende a mulher, mas em função da paz familiar

²¹⁹ A maioria dos homens era-lhes, mesmo, pouco receptivos. Casanova (1725-1798), por exemplo, não apreciava *les femmes savantes*, "La femme d'esprit qui n'est pas faite pour faire le bonheur d'un amant est la savante. Dans une femme, la science est déplacée; elle fait du tort à l'essentiel de son sexe et, encore, elle ne va jamais au-delà des bornes communes. Nulle découverte scientifique faite par des femmes. Pour aller plus ultra, il faut une vigueur que le

Condorcet defende que a ideia de uma subordinação natural da mulher ao homem é uma tirania, "*On ne voit pas trop pourquoi un des sexes se trouverait en quelque sorte la cause finale de l'existence de l'autre (...) ce n'est pas la nature, c'est l'existence sociale qui cause cette différence*". Ao que Rousseau contrapõe que, embora segundo a razão a igualdade seja legítima, a natureza diz que a mulher é fraca, frágil, doce e demasiado sensível, e, porque destinada à maternidade e à família, a esfera privada deve ser o seu domínio, deixando a pública para o homem.

No quinto livro, de **Émile, Ou de l'Éducation**, 1762, dedicado à educação de Sofia, Rousseau defende que "*Toute l'éducation des femmes doit être relative aux hommes. Leur plaire, leur être utiles, se faire aimer et honorer d'eux, les élever jeunes, les soigner grands, les conseiller, les consoler, leur rendre la vie agréable et douce : voilà les devoirs des femmes dans tous les temps, et ce qu'on doit leur apprendre dans leur enfance.*" Tornando deste modo *natural*, o que é antigo e se fez norma, o preconceito.

Os salões - *salons* - assumiram, no séc. XVIII, todo o esplendor. Neles percorrendo a filosofia das Luzes, discutindo-se o direito natural de homens e mulheres, vindo a ser substituídos por outros polítics, lugar das ideias revolucionárias, conquanto às mulheres não fosse ainda legalmente reconhecida a competência de avaliar e emitir juízos de valor sobre temas masculinos. Contudo, muitas delas sabiam já ler e escrever, e tinham os seus próprios salões literários e culturais, onde dominavam, mentoras das artes e responsáveis pela convivência dos homens mais proeminentes das letras, artes e ciências. Neles, as mulheres encontram um lugar onde saciar a sua sede de saber, partilhando com os homens a sua visão do mundo, sendo a conversação um jogo com regras.

Aristocratas e diplomatas, religiosos e ateus, a sociedade mundana e pensante do iluminismo francês, mais do que em Versalhes, vamos encontrá-la nos salões privados. Pensamos, porém, que estes muito serviam de lugar de aprendizagem às suas próprias mecenas, porquanto impedidas de voos maiores em termos escolares, pois, verificámos que as mulheres que se atreviam a passar da conversação à produção eram raras e os seus trabalhos permaneciam, na quase totalidade, anónimos. Na verdade, só um reduzido número de escritoras de setecentos e oitocentos frequentou escolas públicas, a maioria era ainda instruída nos conventos ou em casa, sendo que as escolas públicas ensinavam também o trabalho de agulha, desenho e canto. Inferimos que, embora reconhecidas pelos seus convivas masculinos, não conseguiram modificar o conceito de inferioridade em que as consideravam.

Notável pelos seus escritos e viagens, Germaine de Staël, uma das mais destacadas *salonnières*, defendia que, numa república, a filosofia seria o domínio dos homens pelos seus poderes superiores, mas à mulher, pela sua sensibilidade e perspicácia, caberia a literatura. Inferimos que, inteligentemente, as mulheres mais esclarecidas torneavam, com subtileza, as

sexe féminin ne peut avoir. Mais dans le raisonnement simple, et dans la délicatesse des sentiments, nous devons céder aux femmes. Quel insupportable fardeau pour un homme qui aurait par exemple l'esprit de Mme Dacier! Dieu vous en préserve, mon cher lecteur." Cf. SEINGALT, Jacques Casanova de. **Histoire de ma vie**. Paris. Editions Robert Laffont, 1999

diferenças de género, destas tirando alguma vantagem, actuando de modo a ir conquistando um lugar.

Os salões franceses terão conhecido mais sucesso que os realizados em Inglaterra porque, tanto a sociedade quanto o casamento concediam mais liberdade à mulher francesa em participar e se expressar livremente. A aristocracia parisiense consentia maior autonomia à mulher casada, e algumas das que conduziam os salões mais importantes eram viúvas ou solteiras. Em outros casos, os maridos tinham vidas sociais diferentes mantendo-se essa tolerância.

Ainda que a Revolução veiculasse uma ideia de igualdade, esta apresentava-se algo bizarra, pois a reacção dos homens fora vetar-lhes o direito ao voto, alegando que lhes bastava serem representadas pelo chefe de família. Condorcet, no seu **Essai sur l'Admission des Femmes aux Droits de Cité**, diz *“Pourquoi des êtres exposés à des grossesses ou à des indispositions passagères ne pourraient-ils exercer les mêmes droits dont on n'a jamais imaginé de priver les gens qui ont la goutte en hiver et qui s'enrhument aisément?”* Uma voz, pois que a revolução excluiu as mulheres da vida política, cidadãs embora sem direitos de cidadania, sendo ainda nítida a sórdida inferioridade tecida pelo homem em relação à sua semelhante.

É, contudo, após a Revolução Francesa que as mulheres começam a ser pensadas como indivíduos, e compensam a exclusão legal, exercendo o seu controle sobre os homens políticos. Das mulheres do povo às mais eruditas, elas organizam-se em grupos. Alguns salões tornam-se, então, lugar onde as ideias políticas se difundem.

As francesas *Salonnières* e as *Bluestockings* inglesas, esplendorosas umas e austeras as outras, eram mulheres que frequentavam e lideravam os salões culturais, tendo, na realidade, ainda poucos direitos legais, mas assistindo-lhes a liberdade de serem senhoras do seu pensamento e ideais. Num tempo em que apenas os homens acediam às universidades, o círculo *Bluestocking* privilegiava a cumplicidade e amizade entre mulher e homem - reconhecendo a inteligência feminina e encorajando-a -, um passo agitador de mulheres mais instruídas e mães de um menor número de filhos.

Enquanto as escritoras portuguesas e francesas eram essencialmente aristocratas, porém, em Inglaterra outras provinham já da classe média, filhas de professores universitários ou homens de Igreja, tal se justificando pois cresciam em casas onde existiam livros e se promovia a leitura bem como o diálogo e troca de ideias.

O personificador progresso nas artes, em que quer as letras quer a pintura e outras expressões artísticas levam à autonomia feminina provoca desconcerto social. Em Outubro de 1793 os clubes franceses de mulheres são fechados e, dois anos depois, estas são proibidas de frequentar as Assembleias políticas. Dividir para reinar. Consentir que as mulheres se agrupassem, seria fornecer-lhes condições para que se organizassem e desenvolvessem ideias. Talvez fosse ainda cedo para que se elevasse a voz de Olympe de Gouges, talvez por ser cedo ela fosse uma voz isolada. *“Ô femmes ! Femmes quand cesserez-vous d'être aveugles? Quels sont les avantages que vous avez recueillis dans la Révolution? Un mépris plus marqué, un dédain plus signalé”*.

Em termos de produção literária, a voz das mulheres sobre si mesmas começa a fazer-se ouvir em especial a partir do século XVIII. São as missivas - de grande qualidade literária e copioso conteúdo - o modo de escrita então preferido pelas mulheres, e fortemente por elas cultivado, permitindo o género epistolar a posterior passagem para a escrita propriamente dita. Em oitocentos, a leitura de romances vem trazer novas experiências à mulher, proporcionando-lhe visões da vida diferentes da *fada do lar* imposta pelos códigos de costumes. Dizendo dos sentimentos e emoções, instrumento psicológico da alma humana, o romance espelha a sociedade e o lugar dos sexos. As mulheres são heroínas dos romances epistolares, os homens dos de cariz social, sendo que a mulher compensa a ausência de vida social, de pendor masculino, com emoções e sentimentos. O romance, associado a uma cultura feminina da leitura, não é, todavia, o género mais praticado pelas mulheres na produção escrita. A modo inocente, mas sabedoras do fim a alcançar, quando nele se arriscam, assumem temáticas modestas em proveito próprio, pois que alcançar o consentimento da escrita era o reconhecimento da sua actividade literária, vindo, lentamente, a tornar os seus enredos tornando-se mais intrincados.

Nas primeiras décadas de oitocentos, não apenas os próprios títulos, como as tiragens, eram em número reduzido em virtude dos custos de impressão - resultantes de rudimentar maquinaria - que implicavam elevados preços de mercado, bem como da escassez do público leitor. A sociedade industrial viria a fazer da escrita também uma indústria.

A produção literária hierarquiza-se, ou responde a estratégias específicas, atendendo ao novo público leitor, o feminino - alargado devido ao acesso à instrução - e o popular. Entre os vários géneros, o romance é o eleito, sobrepondo-se à poesia, sendo igualmente rentável o folhetim, preferido pelo leitor menos erudito, enquanto o mais intelectual procurava peças de teatro inovadoras. O século XIX traz o romance na sua fórmula mais indicada, dada a psicologia das personagens e pintura dos costumes. Retratos verosimilhantes de pessoas, lugares e de um tempo em que o texto dramático, e o teatro enquanto espectáculo, decaem.

A vida burguesa desenrolava-se na sala comum, lugar da família, onde era difícil estar só. Talvez por isso, as Irmãs Brontë, cuja rotina quase não lhes deixa tempo para que à escrita se dedicassem, escrevessem romances. Porque na sala de estar eram frequentemente interrompidas, o romance apresentava-se como o género mais fácil, já que exigia menos concentração, que ao drama, à lírica e à narrativa histórica era imprescindível. Virgínia Wolf viria, também, a evocar o espaço e tempo como factores elementares para que as mulheres tivessem condições para a escrita - o *quarto secreto* de Virgínia, espaço de reclusão, é espaço de criação.

Na viragem do século, algumas autoras conhecem o sucesso, impondo-se no mercado literário, assim convencendo os seus pares. A *Société des Gens de Lettres*, criada pelos escritores franceses, de modo a salvaguardar a autoria e direitos, contava, entre 1837 e 1870, 91 mulheres entre os 246 membros. À sua semelhança, a associação de escritores alemães

contava apenas com 4 mulheres entre os 246 membros e a similar fundada em 1883 em Inglaterra, não admitiu mulheres até 1889²²⁰.

Quando Madame de Staël e Jane Austen morrem, em 1917, a Europa pós-napoleónica conhece o único período de paz desde o terror da Revolução Francesa e a inovação cultural tende para o Romantismo, colocando a ênfase na emoção em detrimento da razão. O rigor vitoriano, período que iniciara em meados de oitocentos, tendo homem e mulher como pertencentes a ordens naturais distintas, aconselha-se a mulher a ter filhos - *Aut liberi aut libri*, ou filhos ou livros. Um tempo pouco tolerante para com as mulheres rebeldes, remetendo-as ao desempenho doméstico enquanto esposas e mães.

O sucesso alcançado pelos trabalhos literários resulta da divulgação do espírito romântico, mas, fundamentalmente, da alfabetização em curso, que promoveu a leitura e tornou o livro um objecto de consumo, senão de massas pelo menos bem mais alargado. A *Académie Française* veiculava os clássicos em detrimento do romântico, renitente à inclusão de Alfred de Vigny, Victor Hugo, Alexandre Dumas e Honoré de Balzac²²¹, deste modo, se mesmo os escritores homens enfrentaram tamanha oposição no seu reconhecimento, a sorte e a tolerância não podia agraciar as mulheres.

A década de trinta, especialmente, foi a da oportunidade, antes que as seguintes viessem conter as ambições femininas. A escrita de mulheres mais admirada - Sand, Eliot, Pardo Bazán, Lagerlöf, por exemplo - logo era comparada aos trabalhos masculinos e avaliadas como *masculinas* as personalidades das mulheres que bem escrevem. Alguns científicos e médicos, consideravam que o uso excessivo do intelecto provoca nas mulheres crises nervosas. Porém, muitas conseguiram publicar e serem famosas em meados de oitocentos²²², produzindo, com igual sucesso, histórias centradas no amor e vida doméstica e familiar, sustentando-se através do seu trabalho de escrita. Muitas delas optando, todavia, pelo celibato, ou a ele obrigadas.

²²⁰ Cf. CLARCK, Linda. **Women and Achievement Nineteenth-Century Europe**. Cambridge. Cambridge University Press, 2008, p. 58



²²¹ A caricatura *Grande course au clocher académique*, 1839, de Grandville, apresenta os românticos Alfred de Vigny, Victor Hugo - penteado de Notre-Dame de Paris, em alusão ao seu romance, embora viesse a ser o primeiro do grupo a pertencer à Academia em 1841; Alexandre Dumas - de costas voltadas à Academia - e Honoré de Balzac, estes dois nunca conseguindo ser admitidos.

²²² Podem ser considerados *best-sellers*, **Book of Household Management**, 1859, de Isabella Beeton (1836-1865), vendeu 2 000 000 na primeira década pós publicação; **Le Tour de France par Deux Enfants**, 1877, de Augustine Fouillée - pseudónimo G. Bruno -, vendeu mais de 8 000 000; **Suzette**, 1889, de Marie Robert Halt (1849- 1908) - usado nas escolas femininas francesas -, vendeu 1 500 000; **Jessica's First Prayer**, 1867, de Sarah Smith - pseudónimo Hesba Stretton - (1832-1911), vendeu 1 500 000. E, dobrado o século, **Was Gott Zusammenfügt**, 1913, de Hedwig Courths-Mahler (1867-1950), vendeu 402 000 cópias; e **Ludolf Ursleu**, 1925, de Ricarda Huch (1864-1947), vendeu 41 000. Cf. Idem, p.78

As críticas quanto às mulheres não se ficaram, contudo, apenas pela escrita. Com o crescendo da era industrial, muitas eram as vozes opondo-se às operárias, criticando a mescla de homens e mulheres em fábricas, ainda que estas fossem mais exploradas e menos remuneradas por igual trabalho, sendo esta uma das temáticas abordadas por algumas escritoras, que se viram também afectadas com o fracasso das reformas políticas, assim em Inglaterra, em Itália, na Alemanha e na Áustria.

O sucesso como escritor passa a significar êxito social, aumentando o número de escritores. E, no que aos géneros respeita, a sobrevivência faz proliferar o romance em folhetim, publicado em jornais, voltado para um público mais vasto e permitindo sobreviver da escrita. O motivo que levou as mulheres de escrita a optarem, em vários casos, pela modalidade do romance-folhetim e pelo pseudónimo, se deveu não apenas - ou não exclusivamente - à necessidade de autonomia financeira mas, também, à intenção de chegarem a um público mais lato - ainda que as missivas de Jane Austen revelem o prazer em ganhar dinheiro através da venda dos seus livros - como parece confirmar o facto de, em 1836, Émile de Girardin introduzir o *feuilleton* - romances repartidos - no jornal que dirigia. As mulheres socialistas, porém, lamentavam que estes romances distraíssem os leitores dos assuntos sérios e de se empenharem em mudanças sociais.

A opção por um pseudónimo era corrente no que respeita às escritoras, especialmente no início de carreira, embora algumas já à época publicassem com os seus próprios nomes. O recurso ao pseudónimo apresenta-se, para umas, um modo de protegerem as suas famílias da censura social, sendo outras, como Sand, proibidas de usar o nome de família. No que a George Sand refere, a opção por um pseudónimo masculino foi inovadora e peculiar, gesto revelador da preocupação relativamente à publicação dos seus trabalhos, visando o mercado, porquanto os editores e mesmo os leitores davam mais credibilidade a autores homens. Ainda que a literatura de Leste retome antigas heroínas - oriundas das origens folclóricas -, e a nórdica comece a delinear um feminismo escandinavo, as publicações mantêm-se, contudo, anónimas sob pseudónimo.

Em Portugal, o desabrochar romântico traz um recuo ao nacionalismo, serão Garrett e Herculano a liderar este movimento até que se façam sentir as influências estrangeiras, que inspirariam a maior parte dos escritores oitocentistas. As duas influências maiores - que se manteriam nas primeiras décadas de noventa - são a francesa e a alemã, ordenando-se o romance à moda de França, a História segundo a Alemanha e a poesia e a filosofia segundo ambas, influência que provoca crise nos ideais nacionais²²³. A posição geográfica francesa permitiu que o país funcionasse como centro intelectual europeu - já na Idade Média assim era - e se tornasse o fascínio dos artistas de além-mar. Sendo ainda que, à predisposição geográfica, se aliava o espírito. De Inglaterra, chegaram romances e novelas de temas feministas que se multiplicaram entre 1880-1920.

²²³ Frei Luís de Sousa, de Almeida Garrett, parece-nos a obra que mais denota a decadência do espírito nacional

Até ao século XX, as mulheres dificilmente consideravam a ambição como o móbil dos seus actos de escrita, inferimos, porém, que a sua produção epistolar revelava quanto verem-se reconhecidas era um desejo. Já não se trata, todavia, somente de querer escrever, ou ser considerada escritora, mas ter voz em causas sociais e políticas e o refutar de ideias. É, deste modo, difícil, em alguns casos, distinguir escritoras de pensadoras, mulheres filósofas e activistas, porquanto a escrita, o pensamento e as causas se revelam intrincados. A parca aceitação às mulheres na filosofia não se nos estranha conquanto os filósofos sejam, frequentemente, tidos como indivíduos que se dedicam a causas insensatas ou inconsequentes, e defendem ou procuram justificar verdades muito aquém da realidade e que pouco influem nos seres humanos e seu quotidiano - como, de resto, se sentia desde a Antiguidade. Filosofar compromete o pensamento e promove a reflexão, daí a resistência. As escritoras oitocentistas foram, porém, *pensadoras*.

O campo literário era, na verdade, diversificado. Poesia, ficção, biografia, panfleto, relatos de viagem, ensaios pedagógicos e religiosos, livros de cozinha, manuais de boas maneiras, de tudo se faz a escrita feminina oitocentista. Uma escrita entre o romance e a denúncia do operariado à escravatura. E, ainda, o jornalismo e a crítica.

Escrever e denunciar. A mulher no jornalismo impõe-se. Escrever e opinar. A mulher faz crítica para lá de fazer arte.

Apresenta-se importante referir os periódicos, porquanto estes foram mais valias para a autonomia e intelectualidade feminina. Principal instrumento público a dar-lhes voz, a imprensa serviu de suporte ao disseminar da produção de autoria feminina, abandonando o signo do masculino e assumindo a sua autoria. Vindo a tornar-se muito produtivo na segunda metade de oitocentos, o jornalismo contribuiu para alterar mentalidades, abriu caminho à construção do feminismo e permitiu alterar o estatuto social, político e mesmo jurídico, vindo a fornecer as bases que levaram à conquista do direito ao voto. Por outro lado, os jornais apresentam-se como o espaço propício à publicação de romances em capítulos - ou folhetins - assim permitindo uma maior divulgação das suas autoras e granjear maior número de leitoras.

Ainda que dirigidos a um público restrito - senhoras da nobreza e burguesia - os periódicos que versam sobre a moda, de igual modo se apresentam como testemunhos da sociedade burguesa de oitocentos. Na primeira metade do século dezanove, sendo já numerosas as redactoras e colaboradoras destes periódicos, estas ainda escondiam a sua identidade sob pseudónimo ou iniciais. Embora, nesse domínio, à mulher fosse concedida toda a liberdade, estas escondiam a sua identidade pois não era de *bom tom* que a mulher executasse qualquer outro labor fora do espaço doméstico.

O percurso das mulheres de escrita no século XIX foi, quase inevitavelmente, o mesmo, as mulheres davam corpo aos primeiros escritos na adolescência - que raramente publicavam -, interrompiam a actividade com o casamento, porventura atrevendo-se a um ou outro escrito pontual entre as tarefas domésticas e o cuidado dos filhos. Quando muito, algumas dedicavam-se à escrita quando estes cresciam ou elas enviuvavam, e as restantes abdicavam do

casamento e da maternidade. Porém, esta escrita não lhes trazia sucesso ou notoriedade, ou estes eram breves, pois, sendo curta a esperança de vida, poucos anos lhes restariam de produção.

Conforme se caminha para o século XX, a mudança iniciada em setecentos é cada vez mais notória, e, conciliar a tarefa de escrever com as tarefas domésticas vai-se tornando mais fácil, graças aos, cada vez maiores, progressos técnicos que em muito ajudam a gerir os dois mundos. A vida social, em mudança, permite que a mulher fique mais liberta e mais disponível. As tarefas domésticas ou de lazer - bordar, tecer, costurar... - tornam-se facilitadas quando muitos destes artigos passam a ser produzidos em fábricas e vendidos em lojas.

A magia da narrativa ficcional, não factual, faz renascer vidas e círculos desaparecidos. O grito que a mulher não consegue contra a dependência e o preconceito faz-se nas suas obras, seja através de personagens submissas ou das desafiadoras da moral vigente. Mulheres humildes em busca de ascensão social - que alcançam pelo casamento ou concubinato, papéis redutores e de sujeição, que escolheram uma maternidade que não as satisfaz mas antes as anula, numa frustração feminina face às contingências sociais -, ou trabalhadoras e mães solteiras que rejeitam um papel passivo.

Na senda das pensadoras oitocentistas, das sufragistas que abriram caminho a toda a mudança da condição feminina, temática que se reflecte na sua escrita não apenas panfletária, a escrita de novecentos prossegue no caminho do pensamento. Às espiritualistas medievais, as académicas renascentistas, as revolucionárias de setecentos e oitocentos, o século XX traria as feministas filósofas. Ponte inevitável com a escrita, a Filosofia apresenta-se nas obras das autoras de novecentos, embora o panteão não considere obras filosóficas escritas por mulheres. Porém, *Maria Zambrano*, *Hannah Arendt*, *Simone de Beauvoir*, *Simone Weil*, e mais tarde, *Julia Kristeva*, fizeram filosofia. E porque reflexão sobre a essência do humano, relação entre mulher e homem, impossível é separar esta filosofia do pendor feminista. As questões de género transformam-se em pesquisa em diversas áreas. As mulheres de novecentos que se dedicaram a uma escrita filosófica e meditativa, debruçam-se sobre a condição feminina no trabalho, na saúde, na família. Não ausente de emoção, o romance viria a veicular o estar da nova mulher em família e em sociedade. O novo século traria, também, o romance cor-de-rosa. As mulheres de quarenta começam por escrever contos e novelas. Embora sejam um e outro considerados, por muitos, como leviandade e facilidade, conto e poesia são as expressões mais próximas da natureza humana, uma porque expressão da alma, outra porque recupera a oralidade de *contar histórias*. Os géneros dizendo das construções históricas feitas acerca do sexo, expectativas que as escritoras questionam ao publicar sob um pseudónimo masculino. O conto, ainda que tido como projecto de algo maior, torna-se para as mulheres de quarenta o meio mais fácil de análise da sociedade e mecanismos de poder.

Chegaria o tempo de quebrar todos os cânones, inúmeros nomes surgem nas letras internacionais e retomam-se todos os antes tidos como proscritos. Obras como *The Madwoman in the Attic - A Louca no Sótão* -, 1977, de Sandra Gilbert e Susan Gubar, viriam contestar o

panteão da escrita e crítica masculinas. Havia que ir buscar ao passado a produção feminina e *reestudá-la* segundo novas regras libertas de pressões. Crescem os debates entre a escrita feminina e feminista. A que acrescentamos a *femininista*.

Entre os finais de oitocentos e primeiras décadas do século XX, é manifesta a influência dos procedimentos estrangeiros na mulher portuguesa, modelos que a literatura transmite, servindo de modelo às leituras e escrita, bem como aos comportamentos. Em Portugal, o crédito francês prevalece sobre os demais, embora o cinema fosse trazendo a experiência inglesa e americana. As heroínas são *fadas do lar*, esposas dedicadas ou o seu paradoxo, a mulher estouvada, a que se acrescenta um outro tipo de mulher, então novidade literária, a emancipada. Associada à desventura e devassidão, desta é dada uma ideia masculinizada, a ela se associando a cultura, uma condenável ânsia de saber em áreas das quais se excluía a mulher. O mais era fragmentos de romance, pensamentos imaculados, conselhos morais e receitas caseiras de cozinha e limpezas.

Durante a Primeira República (1910-1926), a corrente de escrita de autoria feminina prende-se, ainda, ao melodrama de índole moralista neo-romântico, que continuará a publicar nas décadas seguintes, acompanhando a erupção do Neo-realismo, a que outras estreantes se juntarão.

Enquanto os escritores - bem como os artistas - neo-realistas²²⁴ eram marcadamente de esquerda, seguidores de Marx e Freud, a literatura escrita por mulheres apresenta-se diversificada, não condicionada por directivas ideológicas ou políticas, nem estas desafiando, consideramos por tal não lhe havendo sido dada a devida credibilidade, rotulando-a, apenas, de *literatura feminina*. Porém, na década de quarenta, começa a eclodir uma literatura feminina menos *pacífica*, menos conforme com as normas. A escrita - prosa, poesia ou jornalística - a partir da queda da Primeira República e com a Instalação do Estado Novo torna-se, cada vez mais, de teor feminista, organizando-se como uma comunidade literária, denunciadora da subjugação e o preconceito, a injustiça e a falsa moral que sobre as mulheres se exercem, cultivando uma vertente literária voltada para a condição feminina, desvinculada da ideologia marxista e da conotação neo-realista e protectora de novos valores.

A maior parte da literatura produzida por mulheres, pouco erudita ou reivindicativa, é denunciadora do público leitor - na década de quarenta mais de 50% das mulheres portuguesas eram analfabetas, e as que o não eram denotavam pouco saber cultural, procurando uma leitura leve e aprazível, pouco se interessando pelo conteúdo. Todo este contexto social e político é mais determinante que o meramente literário, alimentando o (pre)conceito de *escrita feminina*, embora a quantidade de obras publicadas mostre que as mulheres estavam empenhadas em ganhar voz numa sociedade que as excluía da cidadania. Urgia, assim, repensar a *fada do lar*, núcleo da cultura patriarcal, pois nas primeiras décadas do século XX literário português, a maior parte das mulheres desempenhava actividades domésticas ou estas supervisionava quando de classe social elevada.

²²⁴ Na pintura, este movimento deixa um cunho de pendor social, são os grandes murais de denúncia onde soam as vozes das massas, mas é no cinema, mais propriamente no italiano, que melhor se aprecia esta clivagem da realidade social, de que é exemplo notório *Roma Città Aperta* de Rossellini, 1945. Em oposição a uma mundana futilidade, o neo-realismo, contra o artifício, aponta a enfermidade social captando o quotidiano de crianças e idosos, o povo humilde.

As últimas décadas assistiram a uma explosão da escrita de lavra feminina, contudo, que, no que respeita as temáticas, a grande diferença entre mulheres e homens escritores baseia-se na desigual liberdade de abordar o corpo e experiências físicas e sexuais. A autoria já não urge ser escondida. Ao invés, surgem particularidades singulares, como Yasmina Khadra, pseudónimo de Mohamed Moufessehoul, ex-oficial argelino que, durante mais de vinte anos publicou sob o nome de sua mulher, apenas revelando a sua autoria e identidade após se ter retirado do exército e mudado residência/exílio para o Sul de França - *O que o Dia Deve à Noite* é o seu último título, eleito pela revista *Lire* como o melhor livro do ano.

A literatura é-o quando toma o ser humano, ou o que com este se relaciona, por assunto, ou seja, obras com considerações ou juízos de valor sobre a vida que provocam emoções e reacções no receptor. Igual potencial só encontramos na religião, as demais matérias, científicas ou artísticas, mais redutoras, restringem-se a um aspecto do humano ou das coisas. Com o acelerar da informação, as literaturas - iminentes reflexos de uma sociedade - foram exercendo as suas influências extra-fronteiras. E com a imprensa e os novos meios de comunicação, a impressão a preço mais acessível e a maquinaria permitindo produzir mais e mais rápido, as ideias circularam com o circular dos livros.

Dado o frugal número de mulheres escritoras face aos seus pares, poder-se-ia concluir que as *Belles Lettres* não são para as *belles femmes*, porém, se tomarmos como exemplo as Letras francesas, que, na temporada literária de 1995, surpreendendo tudo e todos, atribuíram quase todos os grandes prémios a mulheres - *Goncourt*, *Femina*, *Médicis*, *Grand Prix du Roman* de l'Académie Française - e ainda a Academia Sueca que, ao atribuir o Nobel da Literatura a **Doris Lessing**, 2007, justificou a sua escolha referindo a escrita de Doris como épicas sobre a experiência feminina, analisando com paixão, mas também cepticismo e poder visionário, uma civilização dividida. O seu reconhecimento como escritoras tornou-se efectivo. Considerando, ainda, as suas antecessoras **Selma Lagerloef**, sueca, 1909; **Grazia Deledda**, italiana, 1926; **Sigrid Undset**, norueguesa, 1928; **Pearl Buck**, americana, 1938; **Gabriela Mistral**, chilena, 1945; **Nelly Sachs**, alemã, 1966; **Nadine Gordimer**, sul-africana, 1991; **Toni Morrison**, americana, 1993; **Wisława Szymborska**, polaca, 1996; **Elfriede Jelinek**, austríaca, 2004; e **Herta Müller**, alemã de origem romena, 2009; mostrando que a violência, o sexo e a guerra deixaram de ser temáticas exclusivas do homem, podendo ser especuladas segundo o *olhar feminino*, este *aparente* fenómeno revelou, tão-somente, que as mulheres escrevem e que escrevem bem.

Contudo, a mulher escritora não foi o maior receio da humanidade. Desde muito cedo, intimidou o navegar da mulher nas páginas ilimitadas da leitura. Trocar a estreiteza do espaço doméstico pelos ilimitados mundos que a leitura providencia apresentou-se uma ameaça que levou a que os títulos permitidos à mulher fossem, por largos séculos, sujeitos a censura e vigilância.

SUPORTE VIDEO



The House of the Spirits, realização de Bille August, 1993



Il Resto de Niente. Realização de Antonietta de Lillo. Factory, Film Corsari, 2004



Rebecka, realização de Alfred Hitchcock, 1940



Devotion, 1946, Ida Lupino [Emily Brontë] e Olivia de Havilland [Charlotte Brontë]



Mrs. Dalloway. Realização de Marleen Gorris, 1997



The Hours. Realização de Stephen Daldry, 2002



Chocolate. Realização de Lasse Hallström, 2000

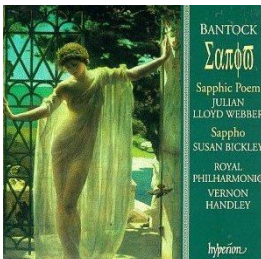


PORTAIT Simone de Beauvoir, *Simone em entrevista por Sartre*, 14IV.1986 in www.ina.fr

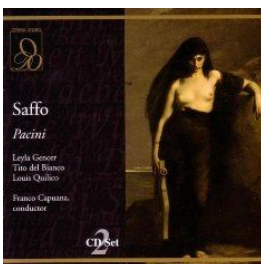


Marguerite DURAS à propos de l'an 2000, 25.IX.1985 in www.ina.fr

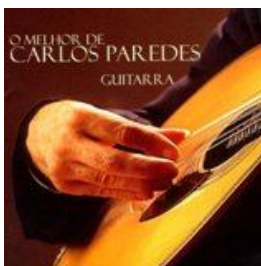
SUPORTE ÁUDIO



Evening song - Sappho and Sapphic Poem, Sir Granville Bantock



Qual io t'aborro, Saffo, Giovanni Pacini [Opera]



Canção de Alcipe, Carlos Paredes



Mulheres de Atenas, Chico Buarque



Donanza Amorosa, *Chansons de Troubadours et danses de Jongleurs*, anónimo



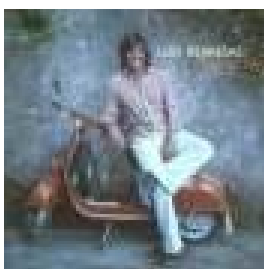
La Reine, sinfonia nº 85 in B flat major, Finale: Presto, Haydn [Marie Antoinette]



Wuthering Heights, in *The Kick Inside*, Kate Bush



Eu quero amar, amar perdidamente, por Tereza Silva Carvalho



Ser Poeta, por Luís Represas

da música

**da música, o acordo com o divino
do mecenato no feminino
da ópera, a arte temperamental**

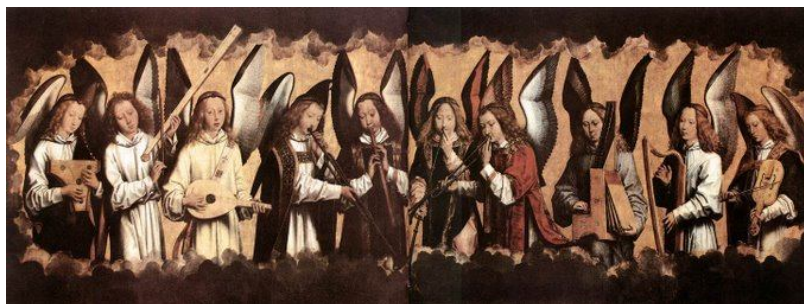
da música, o acordo com o divino



Mais cândida que o leite,
mais trémula que a água,
mais lúcida que o ouro,
mais do que a fonte, cítara;
mais álcere que a égua,
mais pétala que a rosa,
mais do que a seda, túnica;
mais tântala que o ouro,
mais do que a lira, música.

Safo de Lesbos

¹ Dirk de Quade van Ravesteyn. *Allegoria da Música*, c. 1600



2



O ouvido, órgão que apercebe a vibração cósmica da Música das Esferas, receptáculo do Verbo divino. O ouvido, labirinto ósseo, rede de elementos de curiosa denominação - martelo, bigorna e estribo - que, no seu conjunto, produz efeitos de alta-fidelidade. O ouvido recebe, o pensamento assume, a voz emite.

3

A Música, uma das artes liberais. *Terpsicore*, a musa que os músicos inspira; *Cecília*, a Santa que os músicos protege. Não existem profícuas informações quanto à vida de Santa Cecília, os achados arqueológicos atestam da sua existência real, supondo-se haja nascido no século II d.C., sendo martirizada entre 176 e 180. Seria filha de um senador romano, família dos Metelos, e cristã desde criança. Prometida em casamento a Valeriano, patrício romano, e sem conseguir evitar o enlace, Cecília revela ao noivo haver feito um voto de castidade, dizendo-se sob protecção de um Anjo que guardava a sua virgindade. Embora pagão, Valeriano respeitou o seu desejo, convertendo-se ele mesmo e sendo baptizado, igual acontecendo com seu irmão Tibúrcio, ambos decapitados por Turcius, prefeito de Roma, que condena Cecília a vários suplícios.

Entidade muito acarinhada pela Igreja, seriam as suas preces, aquando dos festejos da boda, ao som dos instrumentos musicais, que, a tornam, a partir do século XV, padroeira da música sacra.



4

² Hans Memling. *Anjos Musicos*, 1480

³ Hieronymus Bosch. *O Jardim das Delicias*, Painel Inferno Musical, 1510 [detalhe]

A música terá tanto tempo de existência quanto o homem, pois que a voz humana sempre existiu, bem como os meios mais rudimentares para música produzir. Possuidora de qualidades morais, a música tem o poder de criar laços de comunhão entre o homem e o divino, e terá sido ponte entre ambos os planos desde a Pré-História.

5



Já na Antiguidade, as sacerdotisas devotas a Apolo e Baco se associavam à música - canto, dança e desempenho em instrumentos musicais. As sacerdotisas hititas, da Ásia Menor, obsequiosas das



deusas Anzili e Zukki, formavam uma orquestra de diferentes instrumentos musicais, lira, cítara, alaúde e tímpano, e, no *Festival de Purulli* - Festival da Terra - em honra da Deusa-Mãe Inar e Zaliyanu, apelavam à chuva e à terra próspera. E também as sacerdotisas Córicas, as Lidianas e as Magas da Lídia entoavam coros, danças e tocavam alaúde ou cítara em hinos à fertilidade da terra e dos humanos, e, na Ilha de Samos, as sacerdotisas da deusa Hera/Juno cantavam, tocavam e bailavam nas festas Samicas.

6



De Apolo, mestre da lira, se diz que a sua música tinha divino encanto, quedando-se a natureza para o escutar. As árvores embalavam os seus ramos aos seus acordes, os rios suspendiam o seu curso, os animais abandonavam os seus abrigos. E Sereias e Ondinas davam-se, igualmente, a encantadores cantos.



⁴ Imagens, 1 - Joos van Wassenhove. *Sete Artes Liberais, a Musica*. Século XV; 2 - Jean-Marc Nattier. *Terpsicore, musa da música*, c. 1739; 3 - Domenichino. *Santa Cecília*, 1617-8

⁵ Sacerdotisa Música Cinirada sentada junto tocando harpa triangular de nove cuerdas cinira / kinnira de Kurión, Chipre

⁶ Imagens, 1 - Dante Gabriel Rossetti. *Sereia Ligeia*, 1873; 2 - Dante Gabriel Rossetti. *Um sopro do mar*, 1877

das virtuosas da antiguidade às pertinazes medievais



Entre as compositoras da Antiguidade Clássica cujo nome se não perdeu encontram-se as poetisas **Safo**⁷ (século VII a.C.) e **Telesilla** de Argos⁸ (século VI a.C.), a que se acrescentam as *hetairas*, prostitutas faustosas, elevadas na sua educação musical, eróticas no canto e na dança. Já as mulheres que se apresentam no panorama bizantino são, na sua maioria, religiosas.

A mais proeminente compositora da história bizantina é a abadessa **Kassia**⁹ (c.810-antes 867), e dela sobreviveu um espólio considerável. As crónicas bizantinas referem a sua beleza e inteligência, sendo a rejeição de Theophilos¹⁰ que a leva a fundar, em 843, o seu próprio convento, na sétima colina de Constantinopla - Xerolophos -, tornando-se a sua primeira abadessa. De estirpe imperial e elevada educação, estudou os clássicos gregos e liderou um grupo de mulheres que se opunha à abolição dos ícones nas igrejas. Referida nos manuscritos sob várias formas - Kassia, Kasia, Eikasia, Iksia e Kassiane¹¹ -, são-lhe atribuídos mais de cinquenta cantos litúrgicos. Dotada poetisa escreveu também versos seculares - de que chegaram ao presente 261 - e moralidades.



⁷ Ver [da Leitura e da Escrita](#)

⁸ *Telesilla* destacou-se, também, aquando da invasão de Cleomenes de Esparta, onde, vestindo-se de homem e comandando as mulheres da cidade, assim impediu o sequestro. Para tal feito comemorar, foi-lhe erguida uma estátua no templo de Afrodite, sendo ainda que o festival de Hibrística - onde homens e mulheres se mascaram trocando de vestes - celebra este feito heróico. Cf. TOULIATOS, Diane. *The Traditional Role of Greek Women in Music from Antiquity to the End of the Byzantine Empire* in **Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions**. Ed. Kimberly Marshall. Boston. Northeastern University Press, 1993, pp. 111-23 e notas 250-53

⁹ Documentada por Nikephoros Kallistos Xanthopoulos, religioso da Igreja de Santa Sofia de Constantinopla, única mulher referenciada no seu catálogo de compositores de hinos, séc. XIV, e retratada no Triodion, livro das três odes, litúrgico com os hinos de Lent - período cristão de quarenta dias que precede a Páscoa, e que inclui oração, penitência, caridade e abstinência, impresso em Veneza, 1601

¹⁰ Tendo tendo participado na apresentação das noivas ao imperador, onde este escolhia a futura esposa, o episódio da sua rejeição é narrado por vários historiadores ao longo dos tempos. Caminhando por entre as várias jovens, Theophilos, transportando a maçã dourada a oferecer à eleita, pára frente a Kassia impressionado com a sua beleza. Remetendo para Eva, o imperador considera que a mulher fora tocada pelo pecado, ao que Kassia replica, em referência à Virgem, que a mulher fora igualmente tocada pela virtude. Ofendido pela réplica, pois que a tradição bizantina ditava silêncio e obediência face à supremacia masculina - *O Silêncio é um ornamento* -, Theophilos escolhe para esposa a silente Theodora. Dizem os relatos que permaneceria por Kassia apaixonado, havendo-a, anos depois, visitado no seu convento, e que esta se ausentara da cela de modo a o não receber. Theophilos terá lido os versos que esta compunha - *“Os pés cujo som/Eva escutava no Paraíso/À tarde/E de que se escondia temerosa”* - acrescentando um de sua mão *“Eva escondendo-se de Deus/ou Kassia escondendo-se de Theophilos”*. Cf. Edward Gibbon. *History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, 6 vol., 1776-1788 in WOMERSLEY, David. **Edward Gibbon - The History of the Decline and Fall of the Roman Empire**. 3 vols. London. Allen Lane & New York, Penguin Press, 1994. O hino ainda hoje mais conhecido é *A mulher caída*, acerca de Maria Madalena, considerado também autobiográfico pois que reflecte como Kassia se sentiu após esta visita, reconhecimento do amor perdido.

¹¹ Registo áudio *Kassia's Using the Apostate Tyrant As His Tool*, Transcription and Arrangement by Diane Toulaitos for the Kronos String Quartet's Early Music (Lachrimae Antiquae) CD, 3' 51", released September, 1997



A música medieval, maioritariamente religiosa, visava o louvor a Deus. A par do filão religioso, no domínio do profano, os trovadores, nobres letrados ou mesmo soberanos, compunham música segundo os temas do amor, das cruzadas e também trechos de *loor* à Virgem.

No século IX, surge atestada **Marta**, mãe do santo bizantino Simeon, abadessa de um convento em Argos, para cujas religiosas compunha os seus trabalhos. Os conventos perto de Constantinopla¹³ certificam, também, de várias religiosas compositoras, a saber, no século IX, a abadessa **Teodosia** conhecida pelas composições para os *Orthros*, ofícios matinais; e **Thekla**, da qual sobreviveu apenas um cânone, o único hino composto por uma mulher em todo o império louvando *Theotokos* - o nome atribuído à Virgem -, sendo também afamada porque, de grande formação literária bem como dominando os manuscritos, era procurada pelas mulheres como conselheira. O Cânone que compôs - e se debruça sobre as mulheres mártires e santas - apresenta, entre os vários temas abordados, a premissa de que Theotokos libertara as mulheres bizantinas da culpa de Eva.

Já no século XIII, **Kouvouklisena**, religiosa de um convento no Monte Athos, aí regia o coro feminino. Não existem, propriamente, referências a que fosse compositora, os manuscritos¹⁴ apenas referem a regência e as suas também qualidades vocálicas, contudo, porque tal actividade incluía, entre os elementos masculinos, também a composição, assim se induz igual aconteceria com as mulheres regentes.

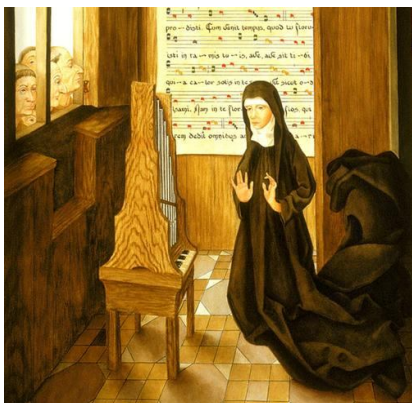


¹² *Mulheres tocando música*, in BOCCACCIO, Giovanni. **De Claris Mulieribus**, 1361

¹³ Quando o imperador romano Constantino I constrói, sobre a antiga cidade grega de Bizâncio, a nova capital - Roma vinha sendo preterida em função de outras cidades fronteiriças de modo a facilitar as rotas comerciais - esta toma o nome de Constantinopla em homenagem ao Imperador, cidade misto da arte grega, urbanização romana e influências orientais.

¹⁴ Lavra MS Gamma 71, Cf. TOULIATOS, Diane. *Kassia* (ca. 810-ca.867) in **Women Composer: Music Through the Ages**. Vol. I - Composers Born Before 1599, ed. Martha Furman Schleifer and Sylvia Glickman. New York. G.K. Hall, 1996, pp. 1-24

¹⁵ *Imagens*, 1 - Hubert Eyck e Jan van Eyck. *O Altar de Ghent*, 1432 [detalhe]; 2 - Jan van Eyck. *A Fonte da Vida*, séc. XV [detalhe]



Hildegard von Bingen (1098-1179) impõe-se como a primeira mulher de renome na história da música. Personalidade extraordinária, a monja beneditina é transversal a várias artes¹⁶. No convento perto de Bingen, nas margens do Reno, onde entra aos oito anos professando votos aos quinze, do qual viria a ser abadessa, e depois em Eibingen, compôs música sacra em louvor da Virgem e honra dos santos, hinos e cantos litúrgicos, peças para coros femininos e masculinos e instrumentais, elaboradas melodias de rico ornamento melódico, e uma peça de teor moralizante, *Ordo Virtutum*. A música representava para Hildegard um modo de alcançar a alegria e a beleza paradisíaca daí os seus sons angélicos e celestiais.

¹⁶ Ver [da Pintura](#) e [da Leitura e da Escrita](#)



Entram uma a uma com seu instrumento, de cordas ou sopro, tomam os seus lugares deixando espaço para as que ficam de pé, a mestra condu-las com uma vara. Século XV, a maior parte das mulheres de música, cantoras ou compositoras, continua a pertencer ao meio conventual.

A liberdade criativa do Renascimento assistiu a um crescendo de restrições que, na esfera musical, as confinou a alguns instrumentos. Embora continuasse a ser esperado que aprendessem música, canto e dança, e tocassem, lentamente foi-se pretendendo que se confinassem ao espaço doméstico.

Serem remuneradas torna-se, então, pressuposto nada apropriado a mulher casta.

Foram, contudo, as nobres donzelas instruídas por elevados mestres e encantavam pelas suas aptidões. **Isabella d'Este** e **Elisabetta Gonzaga** cantavam canções que improvisavam e dançavam para os seus convidados, **Lucrecia Borgia** era excelente bailarina, **Mary Tudor** cantava maravilhosamente, **Ana Bolena** atraiu Henrique VIII pela sua habilidade musical. **Margherita d'Este**,



Ippolita Sforza, rainha de Nápoles, e **Catarina de Medici**, rainha de França, participavam dançando nas peças representadas nas suas cortes, **Marguerita de Navarra** escreveu peças de moralidades e farsas com componente musical, e **Margaret da Escócia**, casada com Luís XI de França compunha versos e música com tal entusiasmo que terá acelerado a sua morte, e Isabella Medici-Orsini foi senhora das artes, em tudo brilhante.

Embora viessem, de há muito, a ser instruídas na arte musical e a apadrinhassem, apenas na última metade de quinhentos as mulheres aparecem como compositoras.

A Ocidente, com o advento turco, acerca-se a queda de Constantinopla, em 1453, e a cidade capturada pelos otomanos encerraria o ciclo bizantino determinando o fim da Idade Média. Provavelmente membro da família imperial - dinastia Palaeologus, que reinou entre 1259 e 1453 -, a religiosa **Palaelogina**, de elevada formação intelectual e ascendência aristocrata, é um dos últimos nomes bizantinos como compositora de hinos, destes apenas sobrevivendo os textos escritos mas não as suas partituras musicais. Nos finais de quatrocentos, as fontes

¹⁷ Anónimo. *Mulheres renascentistas tocando*, 1525, conhecido como *Master of the Female Half Lengths*, activo em 1525. Fez quatro telas segundo o mesmo motivo, três mulheres, uma tocando alaúde, a outra bandolin e uma terceira cantando. A pauta musical presente em cada tela é *Jouissance vous donnerai*, canção feminina de Claudin Sermisy (c. 1490-1562), um dos músicos mais fecundos da primeira metade do século XVI que, embora houvesse composto música sacra, se destacou pelas inúmeras canções galantes. Cf. Olga Bluteau in <http://olga.bluteau.free.fr/frames2.html>

¹⁸ Tintoretto - Jacopo Comin. *Mulheres tocando música*, 1555

mencionam uma composição de uma *filha de Ioannes Kladas*¹⁹, compositor de renome, a única identidade feminina atestada fora do contexto monástico, identificada apenas pela referência ao laço familiar segundo o antigo costume grego para mulheres respeitáveis.

Aquando das reformas religiosas e com o encerramento dos conventos nos lugares onde o Protestantismo se impôs como religião, as religiosas que contraíram matrimónio não mais se dedicaram à composição. Para as mulheres protestantes torna-se comum cantar salmos e hinos como passatempo ou serviço devocional doméstico, mas tal não lhes bastando, e não se resignando a quedarem-se socialmente silenciosas, quando essa era a ordem, intervieram nos primeiros tempos da Reforma, algumas reivindicando ministrar a palavra divina, como **Katherine Zell** (1497-1562), esposa de um pastor de Strasburgo, e ela mesma religiosamente activa, dedicou-se também a publicar panfletos com a tradução de hinos checos para alemão, e um livro de salmos destinados ao canto, 1588. Outra luterana, **Elisabeth von Braunschweig-Brandenburg** (1510-1558), renunciando ao exercício da sua vontade, deixou vários hinos reveladores da dolorosa condição do seu destino²⁰. No século XVII, os hinos compostos por mulheres protestantes viriam a tornar-se comuns.

Em Espanha, as questões religiosas travariam, também, as mulheres compositoras. **Isabel de Plazaola**, uma das primeiras músicas profissionais, filha de Isabel Ortiz, mãe e filha foram ambas presas pela Inquisição por ideias heréticas e por receberem, em sua casa, os seus pares músicos, embora estes as frequentassem apenas por motivos profissionais e ensinando a jovem Isabel, que veio a atingir elevado estatuto enquanto instrumentista quando a esposa do governador de Milão a convida para a sua casa. O lugar, que se revelava promissor, não chegou a ser ocupado por recusa deste último, que justificou não aceitar o rei a presença de uma jovem tocando e cantando em expedições militares²¹.

22



Todavia, várias cantoras e/ou compositoras italianas surgem referenciadas neste período, embora sem que delas muito se saiba. **Madama Anna Inglese** aparece citada na corte de Nápoles em 1471, não sendo, por certo, a única neste círculo cultural. Também aqui, **Eufémia Jozola** é referida como a melhor de um grupo de cantoras. E, em 1465, pagamentos a artistas referem a cantora **Anna Cantarina Angélica Franceschini**.

Dalida de'Putri entrou ao serviço de Lucrezia Borgia em 1507, e, vindo a tornar-se amante do Cardeal Ippolito d'Este, juntou-se, em 1512, aos músicos que o acompanhavam. **Barbara**

¹⁹ Athens MS 2406, folio 258v, cf. Idem

²⁰ *Joyful will I be / And bless His holy name. / He is my help and stay / And confort in my shame.* In LORRAINE, Renée Cox. *Recovering Jouissance: Feminist Aesthetics and Music* in PENDLE, Karin. **Women and Music, A History**. 2nd edition. Bloomington. Indiana University Press, 1991, p. 75

²¹ Cf. Karin Pendle, op. cit., p. 79

²² Girolamo Romanino. *O Concerto*, 1531-32

Salutati, aparece em Florença, na corte Medici, organizando e tocando em *La Mandragola*, comédia de Machiavelli, em 1526, parecendo que esta e as restantes actrizes fossem profissionais.

Em 1537, no *ensemble* de *musica segreta* que servia o Papa, a corte papal empregava **Madonna Laura**, remunerada pelos seus desempenhos em alaúde. E, na corte de Veneza, **Virginia Vignoli** tocava junto com seu pai, continuando carreira profissional ainda em 1560, que abandonou com o casamento. Aquando do enlace de Cristina de Lorena com Ferdinand de Medicis, 1589, os músicos eram homens e muitos substituíam as mulheres nos papéis vocais, contudo, duas eram as solistas, **Lúcia Caccini** e **Vittoria Achilei**, ambas profissionais cujos maridos eram compositores e músicos. Ao segundo casal acrescentar-se-ia **Margherita Loro Alleluia** com eles cantando madrigais.

Sem informação detalhada, ocorrem referências a compositoras religiosas de outras nacionalidades, **Bertha Jacobs** - Suster Bertken - (1426-1514), natural dos Países Baixos, que produziu orações e poemas musicados, compilados no volume *On the Passion of Our Dear Lord Jesus Christ*, publicados postumamente, em 1515-16, bem como um conjunto de outros trabalhos em 1518; a alemã **Anna von Köln** (c.1480-1530), de que se conhecem os textos musicados *Puer Natus in Bethlehem*, *In dulce iubilo*, *Jure plaudant omnia* e *Omnis mundus jocundetur*, e **Elisabeth Creutziger** (c.1490-c.1536), *Herr Christ der einig Gottes-Sohn*.²³

24



A actividade musical mais relevante remete para a corte de Ferrara, onde Alfonso II da casa d' Este, promovia concertos íntimos e tão secretos que poucos tinham acesso inclusive aos seus programas.

Destes faziam parte virtuosas e bailarinas como **Isabella Bendido**, **Leonor di Scandiano** e **Vittoria**

Bentivoglio, cantoras dessa corte desde 1577, e que haviam participado nos primeiros concertos, sendo o mais famoso *Concerto delle Donne* realizado em 1580, contando com Laura Peverara, Anna Guarini e Livia d'Arco, naturais de Mântua, que tocavam, respectivamente, harpa, alaúde e viola de gamba, e eram apreciadas pelo seu canto.

25



²³ Cf. WINSTON-ALLEN, Anne. **Convent Chronicles: Women Writing about Women and Reform in the Late Middle Ages**. Penn State University Press, 2004

²⁴ Castelo de Este, Ferrara, século XV, autoria não apurada

²⁵ Anónimo. *Natureza morta da escola de Bergamo*, séc. XVII

Laura Peverara (c.1550-1601) - cantora, harpista e bailarina, permaneceu neste grupo até à sua dissolução em 1598.

Anna Guarini (1563-1598) - uma das mais afamadas cantoras da época, filha do não menos famoso poeta Giovanni Battista Guarini, começa a cantar nesta corte aos dezassete anos, tocando também alaúde. Casa, em 1585, com o conde Ercole Trotti, casamento que se crê de conveniência, e que viria a matá-la pretextando adultério com o próprio irmão Girolamo Guarini.

Livia d'Arco (c.1565-1611) - filha de um nobre de Mântua, rumo à corte de Este aquando do casamento de Margherita com Alfonso, em 1579, aí estudando dado o seu potencial musical. Aí começa estudando viola de gamba, vindo a ser um dos elementos do concerto pelas suas também qualidades vocais. Casa, em 1585, com o conde Alfonso Bevilacqua.

Todas três inspiraram vários compositores de Ferrara, que para elas compuseram madrigais. E tão dotadas eram as três jovens que a duquesa de Ferrara, Margherita Gonzaga d'Este, delas se fazia acompanhar Itália afora, assim as notabilizando. O *ensemble* da corte de Este, que resultaria nos vários *Concerto delle Donne*, teve início num grupo que tocava para Alfonso II, duque de Ferrara, *musica secreta - reservata* ou *a cappella* - performances características de Itália e da Alemanha no tardio século XVI, refinadas e de canto expressivo, caracterizadas por madrigais e motetes e apreciadas por conhecedores²⁷.

28



A publicação feminina inicia-se, em 1557, com um hino para órgão, da religiosa espanhola **Gracia Baptista**, no *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, de Luís Venegas de Henestrosa; seguindo-se os madrigais de Maddalena Casulana, música da corte, 1566, já um trabalho profissional; e madrigais e motetes de Rafaela Aleotti, religiosa do convento italiano de San Vitto, Ferrara, em 1593. Em Itália, se acrescentam **Caterina Willaert**, **Paola Massarenghi** (1565-?) e **Cesarina Ricci de Tingoli** (c.1573-?) As duas últimas compuseram madrigais, figurando uma peça de Paola numa antologia de Ferrara, 1585; e, de Cesarina, publicado um volume completo, em Veneza, 1597. Neste mesmo tempo, se apresenta **Caterina Assandra** (1570-1610) da qual pouco se conhece para lá de que compunha motetes, sendo-lhe atribuída a composição *Ave Verum Corpus*.

²⁶ *Concerto delle Donne*, segunda página de *O dolcezz'amarissime d'amore*, apresentando séries para três sopranos em simultâneo, in Karin Pendle, op. cit.

²⁷ Cf. NEWCOMB, Anthony. *The Madrigal at Ferrara*. Princeton. Princeton University Press, 1980, pp. 8-13

²⁸ Anónimo. Séc. XVI, Itália

Peças encontradas num manuscrito de Modena poderão ter a autoria de Leonora Orsini, Isabella di Medici e Anna Bolena - *O Death rock me asleepe*, composição para canto, alaúde e viola de gamba, é-lhe atribuída, crendo-se tenha sido composta na Torre de Londres, quando já aguardava execução.

29



Maddalena Casulana (c.1540-c.1590) sabe-se que compôs quatro madrigais reunidos na colecção *Il Desiderio*, 1566, publicada por Girolamo Scotto, em Florença, onde surge a par de notáveis compositores da época. Este publica um seu segundo livro em 1570, com trabalhos apenas seus - primeiro livro de madrigais para quatro vozes, dedicado a Isabella de Medici -, seguindo-se um outro para cinco vozes, publicado em Ferrara por Ângelo Gardano, 1583, atestando o reconhecimento das suas qualidades para a música e jogos literários dos madrigais do seu tempo, bem como da sua actividade enquanto compositora e cantora profissional. É a primeira mulher, no domínio do profano, a considerar-se compositora profissional. Natural de Casola d'Elsa - daí derivando *Casulana* -, perto de Siena, aí estuda, bem como em Florença, cidade onde se estrearia. Teria, posteriormente, mudado residência para Veneza, e depois Milão onde surgem publicações de novos madrigais. Aparentemente, terá casado e perdem-se mais referências.

Rafaella/Vittoria Aleotti (1575-1646) ingressa, aos treze anos, no convento italiano de San Vitto, Ferrara - afamado pelo ensino musical que ministrava -, vindo a tornar-se abadessa em 1636. Aos seis anos, já Rafaella tocava clavicórdio de maneira virtuosa. Compôs peças para coro feminino e *ensemble* instrumental, que incluíam perfeita conjugação de alaúdes, trompetas, trombones, violinos, harpas e vozes. Rafaella era, também, organista e dava aulas de composição a noviças. Um tratado musical, datado de 1594, refere-a como *mestra de concerto*. Filha do conhecido arquitecto Giovanni Battista Aleotti, este publicaria madrigais e motetes de sua filha, em Veneza, 1593, primeiras composições de música sacra italiana de autoria feminina. Pelas composições assinadas, ora como Vittoria ora Rafaella, crê-se tratar-se da mesma compositora, sendo o segundo o nome que adoptara aquando de se tornar religiosa. A sua obra manteve-se guardada nos repositórios conventuais, sendo apenas recentemente reeditada³⁰.



²⁹ Maddalena Casulana por anónimo, séc. XVI

³⁰ *O Dulcis Amor. Femmes compositrices au Seicento : Caterina Assandra, Vittoria Aleotti, Francesca Caccini, Barbara Strozzi, Isabella Leonarda. La Villanella Basel. Ramée, RAM0401*

das donas em prazenteiros convívios

31



Fora do espaço doméstico e religioso, encontram-se as cortesãs e actrizes das troupes da *commedia dell'arte* quinhentistas que incluíam o canto nas suas *performances*.

A *cortigiana onesta*, cortesã intelectual, contava com poetas, músicos, nobres e soberanos entre os seus convivas, sendo a música atributo a par da arte do entretenimento. As mais afamadas foram Imperia (1481-1512), hábil no canto

acompanhado do alaúde; Tullia d'Aragona (1510-1556), que escrevia poesia, compunha para aalaúde e cantava; e Veronica Franco (1546-1591), também cantora e instrumentista.

32

Tullia d'Aragona (1510-1556), a cortesã poetisa, uma das mais importantes escritoras da Renascença italiana, era amada e desejada por vários poetas. A sua poesia, *Rime*, consiste em diálogos de si para consigo, seguida de *risposte* de conhecidos autores seus contemporâneos, assim honrando o seu talento. Mestre no exercício da palavra, defendia a igualdade entre os sexos e reclamava o reconhecimento do seu mérito. Escrevia, filosofava e compunha música.



Filha de uma cortesã - Giulia Ferrarese, considerada de beleza extrema - Tullia nasce em Roma, onde é educada pelo Cardeal Luigi d'Aragona, possivelmente seu progenitor. Com a morte deste, em 1519, passa sete anos em Siena, regressando a Roma onde se inicia como *cortigiana onesta*. Tem dezoito anos, não é dotada de grande beleza, mas encanta com a sua inteligência e cultura, passando a rodear-se de poetas.

Aos trinta anos, muda-se para Veneza, onde se distingue apesar do imenso número de prostitutas, e depois Ferrara, centro da arte e cultura, onde brilha dizendo poesia e cantando. Por onde passa, conquista os grandes poetas, alguns chegando a tentar o suicídio quando abandona Ferrara seis anos depois, rumo a Florença onde se instala na corte de Cosimo I de Medici. Aí, compõe *Diálogos da infinitude do amor*, 1547, veiculando a autonomia sexual e emocional da mulher. O seu último trabalho, *Il Meschino*, é um poema épico. Nos últimos anos de vida, tornaria a sua residência em importante centro filosófico, regressando posteriormente a Roma perdendo-se o seu rasto.

³¹ Jan Massijs. *A música por companhia ou Alegre reunião*, c. 1575

³² Tullia d'Aragona por Alessandro Bonvicino, séc. XVI



Veronica Franco (1546-1591), filha de outra *cortigiana onesta*, fora desde jovem educada por sua mãe de jeito a conseguir um casamento vantajoso, que viria a acontecer mas fracassaria levando-a a retomar a sua actividade. Breve retoma os seus visitantes ilustres, entre os quais se inclui Henrique III, rei de França, com que mantém um envolvimento breve. *Il Catalogo di tutte e principale et piu honorate cortigiane di Venezia* refere-a como uma das mais ilustres cortesãs de Veneza.

De educação elevada, escrevia poesia, *Terze rime*, dois volumes publicados em 1575, e *Lettere familiari a diversi*, 1580, e pertenceu a um dos mais famosos círculos literários da cidade. Elaborou antologias de trabalhos dispersos de outros autores e, com o dinheiro obtido desse sucesso, fundou uma instituição de caridade para cortesãs e seus filhos.

Em 1575, deixa Veneza, aquando da epidemia que devastava a cidade, regressando dois anos depois e enfrentando um processo inquisitório, no que contou com a intervenção dos seus conhecimentos. A sua vida permanece contudo obscura pois, havendo alcançado a liberdade tal implicou a perda dos seus bens e riqueza, provavelmente terminando na pobreza após a morte do seu último benfeitor.

34

As troupes da *commedia dell'arte* quinhentistas, que se expandiram por toda a Itália, promoviam o canto entre as suas representações - cada troupe incluía três mulheres e sete homens³⁵. Entre as atrizes-cantoras mais afamadas encontram-se **Isabella Andreini**, **Vittoria Piissimi**, **Vincenza Armani** e **Barbara Flaminia**, comediantes, cantoras e



instrumentistas³⁶, e directoras ou *capocomici* das suas companhias, encarregando-se de seleccionar e ajustar o repertório das suas troupes. Criavam-se, por vezes, entre elas acesas rivalidades - Flaminia Romana, *La Flaminia*, natural de Roma, liderava uma *troupe* que, em 1567, se envolveu em afamado duelo com a de Vincenza Armani de Mântua³⁷. Na sua maioria, vinham, provavelmente, de uma família de actores, Isabella Andreini era oriunda de uma família burguesa.

³³ Verónica Franco por Tintoretto, séc. XVI

³⁴ Anónimo. *Troupe, commedia dell'arte*, provavelmente representando Isabella Andreini e a *Compagnia dei Gelosi*, c. 1580 [Musée Carnavalet, Paris]

³⁵ Cf. PENDLE, Karin. *Musical Women in Early Modern Europe* in **Women and Music, A History**. 2nd edition. Bloomington. Indiana University Press, 1991, p. 75

³⁶ Cf. KATRITZKY. **The Art of Commedia: a study in the Commedia dell'Arte 1560-1620**. New York. Editions Rodopi, 2006, p. 86

³⁷ Cf. MCGILL, Kathleen. *Women and Performance: The Development of Improvisation by the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte*, in JSTOR & University of California Press, <http://www.jstor.org/pss/3207950>

Isabella Andreini (1562-1604) – Isabella da Padova - escrevia poesia e textos dramaturgos, os quais representava, bem como, igualmente, executava a música que produzia, sendo, ainda admirada pela vida virtuosa pouco comum no meio. Possuía boa educação, o que era raro num *background* burguês, sabendo ler, escrever e falando fluentemente francês e espanhol, pelo que redigia os textos representados, floreados ainda pelo improviso. Pertencia à *Compagnia dei Comici Gelosi* - designação derivada do lema que regia estes grupos, *Virtù,*



fama ed honor ne fèr gelosi, a busca da virtude, fama e glória - uma das mais famosas *troupe*s quinhentistas que actuava para os elevados círculos italiano e francês. Apadrinhada pela aristocracia do norte de Itália, representou para a corte florentina durante um casamento real, e ainda para Henrique IV de França e sua mulher Maria de Medici.

Casa em 1578, com Francesco Andreini, que se tornaria director da companhia em 1589, e teve sete filhos, todas nascidos em digressão, morrendo ao dar à luz o oitavo filho, em Lion, a caminho de Itália. A cidade assinalou a sua morte com uma medalha, tendo de um lado o seu rosto, e, no reverso, escrito *aeterna fama*. Francesco dissolve a companhia após a morte de Isabella. Apaixonada pela literatura e uma intelectual, as suas peças questionavam a situação da mulher na sociedade. Publicou *Mirtilla*, 1588, drama pastoral debruçado sobre a questão feminina, encetando, então, correspondência com outros intelectuais e vindo a integrar a *Accademia degli Intenti*, em Pavia, adoptando o nome de *Accesa*. Publicou sonetos em várias antologias, e *Rime*, colecção de 359 poemas, 1601, - sendo publicada uma tradução francesa dois anos depois. Postumamente, são publicados uma segunda parte das suas rimas, 1605; *Lettere di Isabella Andreini padovana cómica gelosa*, um conjunto de correspondência ficcionada, dissertação acerca da sua vida pessoa e da arte em geral, 1607; e *Fragments de alcune scritture*, diálogos improvisados, 1617.

³⁸ Isabella Andreini por anónimo, 1588 [gravura]



Surgem no tardio século XVI, prolongando-se em seiscentos, vários livros ingleses que compilam composições de autoria feminina ou compostas por homens destinadas à aprendizagem feminina. *Virginalis* é o termo dado a estas compilações de música, para vários instrumentos de teclas como o cravo, clavicórdio ou órgão de câmara.

My Ladye Nevells Booke⁴⁰, 1591, é uma compilação manuscrita de quarenta e duas peças do compositor William Byrd (1539-1623), então um dos mais consagrados compositores, que, junto ao **Fitzwilliam Virginal Book**, apresentam uma colecção de composições renascentistas. O primeiro, dedicado a Lady Nevell - que se crê tratar-se de Elizabeth Nevill, mulher de Sir Henry Nevill (c.1518-1593) -, presumível aluna ou mecenas de William Bird - pois que o livro contém duas peças dedicadas a Lady Nevill. As restantes composições, canções populares e fantasias criadas especificamente para o livro, antes do compositor se dedicar a tocatas segundo os mestres italianos.

Parthenia or the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalles, c. 1611, é a primeira colecção impressa em Inglaterra de música para teclado. Dedicado a *Frederick, Elector Palatine of the Reine and His betrothed Lady,*



42

*Elizabeth the only daughter of my Lord the King*⁴¹, casal mecenas do artista. Dirige-se o autor a Elisabeth da Escócia (1596-1662), esposa de Frederico V da Boémia; filha de Jaime VI de Inglaterra, I da Escócia e Irlanda, e Ana da Dinamarca. Inclui música composta por três mestres famosos da capela real, William Byrd, John Bull e Orlando Gibbons. O título *Parthenia* tem origem no grego *parthenos*, de donzela.



³⁹ Vermeer. *Senhora tocando virginal*, c.1670-1673

⁴⁰ BYRD, William. **My Ladye Nevells Booke of Virginal Music**. Hilda Andrews edition. New York. Dover Publications, 1969

⁴¹ Em dedicatória da primeira edição, 1611 cf. POLLACK, Janet. **A Reevaluation of Parthenia and its Contents**. Duke University, 2001
O Palatinado do Reno, Alemanha - *Pfalzgrafschaft bei Rhein* -, mais tarde *Kurpfalz*, era o território histórico do Sagrado Império Romano, administrado por uma corte palatina, sendo os seus regentes Kurfürsten - *Princeps Elector*, do latim - desde 1356, membros do Colégio Eleitoral, de dignidade elevada e prestigiante, com a função de elegerem os sagrados imperadores romanos. Com Frederick III (1559-1576), o Palatinado torna-se um dos melhores centros do Calvinismo na Europa, acalentando as rebeliões em França e nos Países Baixos. Frederick V (1610-1623), que viria a ser soberano da Boémia em 1619, e cedo deposto, casara, em 1613, com Elisabeth da Escócia. Cf. **Virtual Library of the History of the Electoral Palatinate - Geschichte der Kurpfalz**, <http://www.kurpfalz-geschichte.de/>

⁴² Robert Peake, the Elder. *Elizabeth da Escócia*, 1606



O manuscrito **Priscilla Bunbury's Virginal Book**⁴⁴, foi propriedade de Priscilla Bunbury (1615-1682), de Cheshire, e sua afilhada, também de seu nome, Priscilla Bunbury (c.1675-1707) - a primeira filha de Sir Henry Bunbury e sua segunda esposa Martha; a segunda, filha de Sir Thomas, neto de Sir Henry e sua primeira esposa. Contém trinta e cinco peças de autoria masculina variada, mais importante enquanto regras de posicionamento de dedos que na qualidade do seu conteúdo musical, e destinava-se ao treino de jovens donzelas.

Anne Cromwell's Virginal Book, 1638, manuscrito compilando composições não elevadas mas revelador do tipo de música tocado em ambiente doméstico, canções, danças, salmos e *masque*, algumas de autoria masculina identificada, outras conseguindo ser atribuídas. Anne Cromwell nascera em 1618, em Cambridgeshire⁴⁵.

Elizabeth Rogers Virginal Book, 1656, compilado em meados de seiscentos, é de autoria desconhecida, contendo 94 peças para teclado e 18 lições vocais. São peças simples dirigidas a prática amadora - canções populares e movimentos de dança sem indicação do compositor, as poucas identificáveis remetem para autores masculinos⁴⁶.

⁴³ Vermeer. *Senhora em pé frente a virginal*, c.1670-1675

⁴⁴ **Priscilla Bunbury's Virginal Book**, edited by Virginia Brookes. Albany, California. PRB Productions, 1993

⁴⁵ **Anne Cromwell's Virginal Book**, transcribed and edited by Howard Ferguson. Oxford. Oxford University Press, 1974

⁴⁶ **Elizabeth Rogers hir Virginall Booke**, edited by Charles J.F. Cofone. New York. Dover Publications, 1975



A vida musical de seiscentos, em Itália, afigura-se mais liberta às mulheres compositoras, instrumentistas e cantoras das elevadas esferas sociais. Nas cortes e conventos, elas cantam, elas tocam, elas compõem. São mulheres nobres, muitas; da burguesia ascendente, bastantes; soberanas, algumas. De que se destacam **Caterina Assandra, Francesca e Settimia Caccini, Vittoria Archilei, Barbara Strozzi, Isabella Leonarda,**

Maria Xaveria Peruchona, Chiara Margarita Cozzolani, Bianca Maria Meda, Antonia Bembo, Francesca Campana e Rosa Giacinta Badalla.

Entre as inglesas de seiscentos, encontram-se **Jane Pickering**, inglesa (1616-?); várias composições de **Lady Dering** e de **Lady Killigrew** - tudo indicando tratar-se de Anne Killigrew, poetisa e pintora -, e um libreto de *Vénus e Adónis*, cuja autoria se atribui a **Anne Kingsmill Finch**.⁴⁸ A estas se acrescentariam outras, de diferentes origens, **Sophia Elisabetha von Braunschweig**, alemã (1613-1667); **Elizabeth-Claude Jacquet de la Guerre**, francesa.

Tantas mais, as *donne barocche*.

As privilegiadas esferas sociais permitem-lhes que brilhem em delicadas, virtuosas, luminosas composições e inebriantes cantos. Bafejadas por nascerem numa família musical, apadrinhadas pela corte ou destinadas aos conventos, eram estas as mulheres brindadas com o ensino musical. Enfrentaram, porém, desaprovadoras atitudes sociais, competição, incomodativa condescendência, menosprezo.

O século XVII não proibia as mulheres de tocarem nas igrejas, é certo, apenas o seu canto se tornou interdito em meados do século, pelo que se encontram organistas como **Marguerite Thierry** (c.1650-?), autora de um livro para órgão; **Marie Racquer** (c.1634-?), organista no convento *Filles de la Croix*, em Paris, na década de sessenta, e sua irmã **Charlotte-Cécile** (1644-?), organista na década de setenta na Abadia de Longpré; **Mlle Dudouet**, organista no Hôtel-Dieu em Paris, na década de noventa, e **Mlle Desruisseaux**, também organista atesta em 1695.



⁴⁷ Jan van Bijlert. *O concerto*, 1640

⁴⁸ Para ambas ver [da Leitura e da Escrita](#)

⁴⁹ Jan Molenaer. *Retrato de família*, 1635

Igualmente surgem as mulheres tocando cravo, **Mlle Letellier** e **Mlle Rebours**, que tocavam em conjunto; **Madame Louis** e **Madame Oves**, figurando no almanaque de Pradel, 1692, e, destacando-se **Anne Chabanceau de la Barre** (1628-1688), cantora, bailarina e executante de alaúde e cravo, filha do organista Pierre III Chabanceau de la Barre, agraciada com um prêmio pelo rei em recompensa da sua voz. Apresentou-se, também, nas cortes sueca e dinamarquesa. Também se destaca **Marie-Françoise Certain** (c.1655.1711), cravista, aluna de Lully e amiga de La Fontaine, que tocou todas as sinfonias das óperas de Lully.

Na corte florentina, evidenciam-se Francesca Caccini e a sua malograda irmã Settimia, filhas da cantora Lúcia Cagnolanti Caccini e do compositor Giulio Caccini, família de elevado talento musical.

50

Francesca Caccini (1587-c.1640), virtuosa cantora, poetisa e compositora, tocava alaúde e cravo. Natural de Florença, onde viveu a maior parte da sua vida e se tornou uma das mais bem remuneradas músicas, na juventude, tocava juntamente com os pais e irmã, um agrupamento denominado *Concerto Caccini*, vindo a constituir, com sua irmã e Vittoria Archilei, um *Concerto delle donne*, à semelhança do afamado de Ferrara.



Canta na ópera *Euridice*, de Jacopo Peri, sendo então conhecida como *La Cecchina*, começando a distinguir-se escrevendo libretos com Michelangelo Buonaroti, sobrinho-neto do pintor, e ganhando fama como compositora.

Viajou pelas cortes europeias, distinguindo-se, particularmente, em Paris, onde se estreou aquando do casamento de Maria de Medici com Henrique IV, em 1600, vindo, sete anos depois, a ser instrumentista na corte Medicis. Após a viuvez e durante o segundo casamento, com um senador de Florença, cria a sua própria escola de canto e composição. Viria a fazer um terceiro casamento com o músico Giovanni Battista Signorini, mas a sua fama era superior. Publica *Primo Libro delle Musiche a una, e due voci*, 1618, que lhe consolidou o respeito público, vindo a dedicar-se à composição operática. *La Liberazione di Ruggiero*, primeira ópera de autoria feminina, estreia em 1625, Florença, em celebração da visita do príncipe Ladislau Sigismundo, futuro rei da Polónia, ópera que vem a ser representada em Varsóvia, 1682, já após o seu falecimento, tornando-se a primeira ópera a ser exibida integralmente fora de Itália. Escreveu, na verdade, cinco óperas, apenas esta sobrevivendo⁵¹. O seu estilo era resultado de três influências marcantes, o estilo florentino, o virtuosismo de Ferrara e o romano trazido para a corte Medici por músicos de Roma. Compôs madrigais, canções, árias, variações e algumas composições sacras, na sua maioria para uma só voz.

⁵⁰ Francesca Caccini por Orazio Gentileschi, c.1626

⁵¹ Cf. Raney, Carolyn. *Francesca Caccini* in James R. Briscoe. **Historical Anthology of Music by Women**. Bloomington, Indiana. Indiana University Press, 1986

Settimia Caccini (1591-c.1638), sua irmã mais nova, desde jovem cantava na corte Medici, vindo a ser *Vénus* em *Ariana* de Monteverdi, 1608, na corte de Mântua. Parece haver subordinado a sua carreira após o casamento com o, também, poeta, compositor e cantor Alessandro Ghivizzani, reaparecendo em 1630, na corte de Florença, já viúva, mas poucos mais anos viveria, não havendo publicado em vida, apenas surgindo, numa compilação seiscentista uma pequena ária, *Già sperai, non spero hor' più*, para voz, alaúde e viola de gamba.

Vittoria Archilei - Vittoria Concarini - (1582-1620), o terceiro elemento *delle donne* é casada com o compositor António Archilei. Vittoria canta, dança e toca alaúde na corte de Medici, em Florença, onde é reconhecida como uma das cantoras mais virtuosas, e na qual faz toda a sua carreira. Cantora de *seconda prattica*, *La Romanina* não apenas canta as suas composições como outros autores, entre os quais seu marido, que para ela compõem.

52



Barbara Strozzi (1619-c.1677), compositora e cantora veneziana, a *virtuosíssima cantatrice* estuda com Francesco Cavalli, o operático de dramáticos efeitos. As suas composições dizem do seu carácter independente e liberdade de espírito. Barbara é uma das mais famosas compositoras de música de câmara de seiscentos - empregando várias formas vocais, *ária*, *cantata* e *lamento*, mas nunca ópera . e canta, desde os quinze anos, apenas na, e para a tertúlia literária e musical reunida na academia fundada pelo pai adoptivo, o poeta Giuglio Strozzi, Accademia degli

Unisoni. Oito volumes das suas composições, contendo mais de cem trabalhos destinados ao canto, são publicados em vida, entre 1644-64. Os primeiros trabalhos com o patrocínio do seu pai, publicações que ganham grande fama, circulando fora de Itália, conseguindo outros patronos, em Veneza e fora do país, como Vittoria delle Rovere, grã-duquesa da Toscânia, Ferdinand III e Anna de Áustria, Eleonora de Mântua, Sofia, duquesa de Braunschweig e o Doge de Veniza, a quem dedica as várias publicações e diz do seu sucesso inferindo-se do seu labor enquanto profissional. Na sua maioria são composições seculares, excepto um Op. 5, música sacra com poemas em latim celebrando o calendário religioso.

Isabella Leonarda (1620-1704), outras das mais destacadas compositoras do século XVII, natural de Navarra, entra aos dezasseis anos no Collegio di Santa Orsola, convento urselino - no qual, igualmente, ingressam duas suas irmãs -, onde se dedicou à composição e ensino de música a noviças, vindo a tornar-se abadessa em 1696. Escreveu mais de duzentos textos em Latim - os primeiros publicados por Gasparo Casati, então mestre de capela nessa cidade, provavelmente seu professor, em 1640 - que ilustrava com suaves motetes para vozes. Do seu labor musical fazem parte, também, salmos, sonatas e missas - que se compõem de três secções, Kyrie, Gloria e Credo, segundo a prática italiana seiscentista -, propondo o violino

⁵² Barbara Strozzi por Bernardo Strozzi, c. 1630-40

como instrumento nas cerimónias litúrgicas; e música de câmara, em que foi uma das pioneiras. Publicou, em vida, vinte volumes de música, apropriada ao uso litúrgico, desconhecendo-se, porém, para que cerimónias teria sido produzida, não havendo sobrevivido manuscritos mas apenas a música publicada.



53



Maria Xaveria Peruchona (c.1652-d.1709) vivia pouco distante de Isabella Leonarda, num outro convento urselino, em Galliate perto de Navarra, onde ingressa aos dezasseis anos. Estudou com Francesco Beria e António Grosso, tendo excelente voz e bom treino em órgão. Compôs um único opus contendo oitentas peças acompanhadas de textos litúrgicos também de sua autoria, *Sacri concerti de motetti a una, due, tre e quattro voci, parte com violini, e parte senza*, publicado por Francesco Vigone em 1675, e dedicado a Donna Anna Cattarina della Cerdi, esposa do governador de Navarra, protectora do convento⁵⁴.

Entre as religiosas beneditinas destacam-se **Chiara Margarita Cozzolani** (1602-c.1678), filha de uma família nobre de Milão, Chiara recebeu ensinamentos musicais desde muito jovem, até à idade casadoira, quando acaba por ingressar como religiosa no convento de Santa Radegonda. Conhecem-se-lhe quatro obras, publicadas entre 1640 e 1650, data de *Vésperas*, o seu trabalho mais conhecido, e uma Missa Pascal. Defensora da liberdade criativa, incompatibiliza-se com o arcebispo Alfonso Litta, que pretende sujeitar o convento a regras mais restritas, não o conseguindo dada a popularidade do virtuoso canto das suas religiosas. Chiara viria a tornar-se abadessa, deixando então de compor e, dizem algumas fontes, terá desaparecido do convento. Publicou duas colecções de composições, em 1642 e 1650. **Rosa Giacinta Badalla** (1660-1710) religiosa no mesmo convento, compilou várias composições, no volume *Motetti a você sola*, publicado em Veneza, 1684, e compôs as cantatas *Vuò cercando e*

⁵³ Imagens, 1 - Pieter de Hoogh. *Mulher com cítara e jovem casal à mesa*, c. 1667; 2 - Pieter van Slingeland. *Mulher com cítara*, 1677; 3 - Jan Steen. *Mulher tocando cítara*, séc. XVII

⁵⁴ Cf. BOWERS, Jane. *Maria Xaveria Peruchona*, in **Women Composers: Music Through the Ages**, Vol. II. New York, G. K. Hall & Co., 1996, pp. 225-226

O *fronde care*. De **Bianca Maria Meda** (1665-d.1700), religiosa no convento de San Martino del Leano, em Pavia, sobreviveu uma única colecção, *Motetti a uno, due, tre, quattro*.⁵⁵

Antónia Padoani Bembo (c.1640-1720) compositora e cantora, viveu entre os círculos culturais de Veneza e Paris. Filha de um médico aristocrata veneziano, estudou pintura, literatura e música, sendo uma das mais brilhantes alunas de Francesco Cavalli. Casada e mãe de três filhos, após o divórcio, refugia-se em França, onde conta com o apoio de Luís XIV.



Sendo a vida musical muito activa em Paris, aí começa a compor em 1672, tornando-se uma das fundadoras da música *les goûts reunis*⁵⁶. Terminou a sua vida num convento, continuando a compor música profana - *Mi consolo non so solo*, ária para soprano e *ensemble* instrumental -, uma ópera - *Mi Basta così*⁵⁷ -, e música sacra, dedicando a sua obra ao rei, em profundo reconhecimento. Os poemas que acompanham a sua produção musical não se encontram assinados, crendo-se sejam, contudo, igualmente de sua lavra.

58



O grande vulto na música francesa é **Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre** (c.1664-1729), filha do organista Claude Jacquet e Anne de la Touche - duas famílias ligadas à música, enquanto executantes, mestres e, da parte paterna, construtores de cravos -, é com o pai que se instrui, mostrando-se cedo um prodígio, ao tocar, para Luís XIV, aos cinco anos. Aos dez anos, canta ao som do cravo, que ela mesma tocava, já de forma inigualável, também outros acompanhando. Impressionado com a sua precocidade, o rei consente que Elisabeth permaneça na corte até ao casamento, em 1684, com Marin de la Guerre, professor de cravo e órgão. O

casal retira-se de Versalhes, deslocando-se para Paris, mas mantendo contacto com a corte.

É depois do casamento que compõe um ballet - entretanto perdido - representado em Versalhes, e aos vinte e três anos, publica um livro de peças para cravo, com suites de dança francesa e tocatas, *Les Pièces de Clavecin*, mescla de ambos os estilos, francês e italiano. Novo conjunto de obras, *Pièces de Clavecin qui peuvent se jouer sur le violon*, publicado em 1707, inclui duas das suas composições mais famosas, *La Flamande*, e *La Chaconne*, uma variante da dança a partir do *rondeau*.

⁵⁵ CF. KENDRICK Robert L.. *Rosa Giacinta Badalla* in **The Norton/Grove Dictionary of Women Composers**. edited by Julie Anne Sadie & Rhian Samuel. New York and London. Norton and Company, 1995, pg. 32

⁵⁶ *Les Goûts-Réunis* é a designação de um conjunto de concertos François Couperin publicados em 1724, fusão de dois estilos distintos de composição, a italiana e a francesa, uma e outra influentes na música sacra barroca na Europa de setecentos, e seus movimentos nesses dois países como na Inglaterra e Alemanha. Sg. Ensemble Les Goûts-Réunis, Nova Iorque, site oficial in <http://www.classicol.com/Conductor/Pedrod'Aquino.cfm>

⁵⁷ Cf. FONTIJN, Claire. *Desperate Measures – the life and music of Antonia Padoani Bembo*. Oxford. Oxford University Press, 2006

⁵⁸ Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre por Françoise de Troy, sd

Compôs, também, e uma ópera - tragédia musical, *Cephale et Procris*, representada em 1694, e peças para violino, sonatas e cantatas - estas para violino e alaúde, havendo sido publicada a sua coleção em 1706. Os dois primeiros volumes, partindo de figuras bíblicas - Ester, Susana e Judite - são inovadores, porquanto as cantatas, de temática moralista, recorriam aos textos mitológicos - que retoma no terceiro volume com Semele, mãe de Dionísio, fruto da sua relação com Zeus, dedicando-as a Max Emanuel da Baviera, após a visita deste a Paris, recepção em que participou e que diz de quanto era reconhecido seu génio. Posteriormente à viuvez e morte do filho, em 1704, encontramo-la profissionalmente muito activa, publicando e promovendo concertos na sua residência, que se estenderam até 1717. O seu último trabalho conhecido é o coral *Te Deum*. Após a sua morte foi cunhada uma moeda em sua honra.

59



Outros nomes completam o património musical francês seiscentista, **Anne-Renee Rebel**⁶⁰, suas duas filhas - irmã e sobrinhas do violinista Jean-Féry Rebel - e **Louise Couperin** - prima de François Couperin, *Couperin le Grand*, o compositor e músico - cantavam regularmente, junto com religiosas, nas Missas reais promovidas por Luís XIV em Versalhes, ou nos concertos seculares. Ainda da família Couperin destaca-se,

na viragem para setecentos, **Marquerite-Louise** (1676-1728), cantora.

61

Em seiscentos, cresce o número de composições dadas ao prelo, de que se destacam Barbara Strozzi, Isabella Leonarda, Maria Xaveria Peruchona, que viram as suas composições publicadas em vida. Também **Francesca Campana**, compositora e cantora de Roma, publicou um livro de árias para uma, duas e três vozes, 1629. Provavelmente, escrevia a música que ela mesma cantava, como era então frequente entre as virtuosas. *Pargoletta*, *vezzosetta*, *Donna se l'mioservir* para soprano, alaúde e viola de gamba, é elucidativo do seu estilo.



⁵⁹ Jan Hermansz van Bijlert. *Companhia musical*, séc. XVII

⁶⁰ Cf. GREENE'S. David Mason. **Biographical Encyclopedia of Composers**. Ed. Albert Petrak. Vol. I. New York. Doubleday, 1985, p. 190

⁶¹ Jan Miense Molenaer. *Interior com dama tocando Virginalis*, séc. XVII



Acrescentando-se os hinos de **Sophie Elisabeth, duquesa de Brunswick-L'Neberg**, 1651, na Alemanha; os trabalhos de **Madame Sicard**, na coleção Ballard, 1678, em França; bem como as várias composições de **Elisabeth Jacquet de La Guerre**, datando as primeiras publicações de 1687; a que se acrescenta um conjunto significativo de composições de autoria feminina para cravo e ópera. **Mary Harvey** - Lady Dering - (1629-1704) publica três composições - para soprano, alaúde e viola de gamba - no livro *Second Book of Ayres*, 1655, de Henry Lawes, seu professor e compositor da corte de Carlos I. Alguns estudiosos, na carência de outras menções escritas, indicam-na como a primeira mulher a publicar música em Inglaterra, embora não considerem o seu trabalho como excepcional, e apenas um marco principiador da publicação musical feminina.



⁶² Imagens, 1 - Gerard Ter Borch. *O Concerto*, 1675; 2 - Johannes Vermeer. *O concerto*, 1665-6; 3 - Frans van Mieris. *O dueto*, 1658

⁶³ El Greco. *Angelico Concerto*, 1610

As compositoras do pós-barroco caracterizam-se pelo equilíbrio e clareza, afastando-se o classicismo da obediência às normas académicas.

Os *Concerts Spirituels* criados em França, em 1725, trouxeram novas instrumentalistas, a harpista **Anne-Marie Steckler Krumpholz** - com brilhante carreira em Inglaterra desenvolvida após a Revolução francesa -, bem como a violinista **Madame Gautherot**. Inúmeras outras tocavam cravo, e mais tarde, piano-forte, e cantavam.



Sendo Viena, então, outro dos centros musicais europeus, para além das artistas nacionais, como **Barbara von Ployer** e **Marianna von Grenzinger** - para as quais Haydn, Mozart e Beethoven compuseram -, à cidade rumavam compositoras e cantoras de outras cortes.

Era tido que as mãos femininas tinham maior apetência para a harpa, cravo e piano que as masculinas. **Anne-Elisabeth Bouret**, aluna de Couperin, ela mesma ensinou cravo a várias jovens e foi dotada compositora, e as filhas desse, **Marquerite-Antoinette Couperin** e **Marie-**



Madeleine - família que várias mulheres levou ao mundo da música - distinguiram-se no piano e órgão. No tardio século XVIII, surgem, em França e Inglaterra, inúmeras mulheres organistas, e solistas em igrejas de Hamburgo e Salzburgo, embora só rapazes e homens pudessem fazer parte dos coros. **Madame Ravissa de Turin** era, em 1778, professora de cravo, harpa, composição e canto, compondo sonatas. E, em Roma, **Maria Rosa Coccia** (1759-1833) afirma-se como *maestra di cappella*, em 1774⁶⁵, cargo inédito entre as mulheres. O piano, gracioso, faria diferenciar **Hélène de Montgeroult**.

66

Entre as compositoras de demais nacionalidades, destacam-se a inglesa **Maria Hester Park**, as alemãs **Anna Amália da Prússia**⁶⁷ e **Maria Antónia Walpurga** e a russa **Anna Bom di Venezia** (1740-?).

⁶⁴ Francisco de Zurbaran. *Tentação de S. José*, séc XVIII [detalhe]

⁶⁵ Cf BOWERS, Jane & TICK, Judith. **Women Making Music - The Western Art Tradition, 1150-1950**. Urbana, Chicago. University of Illinois Press, 1986

⁶⁶ Antoine Ansiaux. *Retrato de Marie-Denise Smits*, séc.XVIII-XIX

⁶⁷ Ver [Mecenas](#)



68

Enlaces entre músicos permitiam que as mulheres os acompanhassem continuando as carreiras iniciadas em solteiras, assim foi com **Henriette-Angélique Houssu**, casada com Antoine Forqueray; **Marie-Rose du Bois** (1759-?) - sua nora, casada com Jean-Baptiste Antoine Forqueray -, ambas tocando cravo; **Marie-Louise Mangot** (1707-?) mulher de Rameau, que tocava com o marido; e **Marie-Françoise Certain** (?-1711), companheira de Lully, que com este e seus amigos tocava em concertos na sua residência, e cuja biblioteca musical era vasta.

Distinguem-se, neste extenso panorama, **Maria Teresa d'Agnesi Pinottini**, **Maddalena Laura Lombardini Sirmen**, **Marianna Martinez**, **Maria Theresia von Paradis**, **Hélène de Montgeroult** e **Amélie-Julie Candeille**.

69



Maria Teresa d'Agnesi Pinottini (1720-1795), nasce em Milão, recebendo instrução musical desde cedo, desconhecendo-se quais teriam sido os seus mestres. Torna-se mais afamada pelas suas composições, embora também fosse dotada cravista e cantora. Casa com Pier Antônio Pinottini, em 1752, que pouco tempo mais viveria deixando-a em dificuldades financeiras.

Compôs para teclado e voz, mas ignoram-se as datas das suas composições, muitas delas perdidas. Conheceu maior sucesso em Viena que na sua cidade, algumas performances famosas, impressionando audiências e crítica, como a estreia da sua cantata pastoral *Il Ristoro d'Arcadia*, no Teatro Régio Duca de Milão, 1747, que dedica a várias personalidades da Áustria e Saxónia. Terá, eventualmente, tido como mecenas a imperatriz Maria Theresia e Maria Antónia Walpurgis, compositora sua contemporânea. A sua carreira denota um grande amadurecimento, das composições simples a trabalhos finais mais virtuosos, complexos e melodramáticos. Compôs seis trabalhos para ópera e árias e sonatas diversas para teclado, pequenos *ensemble* e voz.

⁶⁸ Louis Leopold Boilly. *O Prelúdio*, sd

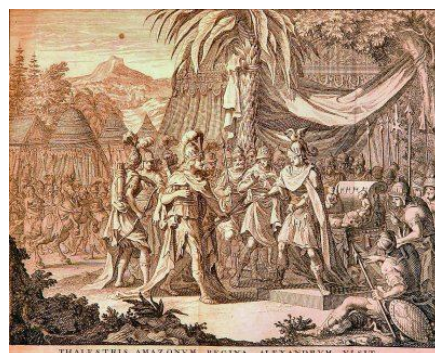
⁶⁹ Louis Leopold Boilly. *O concerto improvisado ou O preço da harmonia*, 1790



Maria Antonia Walpurga Symphorosa, princesa da Bavaria (1724-1780), nasceu em Munique, filha de Maria Amália da Áustria, esta já uma amante das artes, educando a sua filha na pintura, música e poesia. Compositora, cantora e cravista, estuda com os operáticos Ferrandini e Porta, em Munique, Porpora e Hasse, em Dresden, - onde reside após o casamento, aí permanecendo durante a Guerra dos Sete Anos e até à morte do marido.

Em 1747, ano em que casa com Friedrich Christian, Elector da Saxónia, Maria Antónia torna-se membro da Accademia dell'Arcadia de Roma. A ópera esteve, desde sempre, presente na sua vida - o

seu nascimento foi celebrado com a representação de *Amadis de Grécia*, de Pietro Torri -, sendo os mais conhecidos dos seus trabalhos, as óperas *Il trionfo della fedeltà*, 1754, e *Talestri, Regina delle amazzoni*, 1760, - ao estilo de Johann Adolphe Hasse, figura fundamental no desenvolvimento da *opera seria* setecentista, casado com Faustina Bordoni, mezzo-soprano -, onde foi seu o papel principal. Foi activa cantora e instrumentista na corte, compondo, ainda várias árias, uma pastoral, *intermezzos* e motetes.



70



Maddalena Laura Lombardini Sirmen (1735-1785) nasceu em Veneza, estudando violino em Pádua, com Tartini, e mantendo esses estudos por correspondência aquando do regresso à sua cidade. Em Paris, para onde se desloca após o casamento, o casal cativa a audiência nos *Concerts Spirituels*, embora Maddalena desempenhasse igual mestria a solo. Interprete versátil, em violino e cravo, conheceu igual sucesso quando de uma estadia de dois anos em Londres. A decisão de se dedicar ao canto apresentou-se desastrosa na sua carreira, devendo-se o seu mérito à execução e composição para duetos, trios, quartetos, sonatas e concertos, populares e considerados pelo público e crítica como elegantes e sensíveis, a imagem exacta do Classicismo.

Anna Bon di Venezia (1740-?), compositora, nasce na Rússia, aquando de uma digressão dos seus pais, um libretista e uma cantora italianos. Aos quatro anos, ingressa no *Ospedale della Pietà*, onde cresce, juntando-se aos seus pais já adolescente. Em 1762, a família desloca-se para a corte de Esterházy, em Eisenach, onde Anna permanece até aos vinte e cinco anos. Casa, em 1767, com o cantor Mongeri. Compôs sonatas para alaúde e cravo, e outras para trio.



⁷⁰ Anónimo. *Thalestris, Rainha das Amazonas, visita Alexandre*, 1696



Marianne Martinez - Anna Katharina Martinez - (1744-1812), filha de um diplomata espanhol em Viena, onde nasce e cresce, teve aulas de canto e composição com Nicola Porpora e o então jovem Haydn, segundo orientação de Metastasio - António Trapassi -, o poeta e libretista da corte, amigo da família, que cuidou da sua educação, com a sua voz encantando a imperatriz Maria Teresa e vindo a continuar a sua aprendizagem em composição com Giuseppe Bonno - o compositor da corte -, e o operático Johann Adolf Hasse. Aprendeu, ainda, francês, italiano e inglês. De

imaginação ambiciosa, afamada pelas suas sinfonias - a única mulher deste século a compô-las - e concertos para piano, escreveu também sonatas, cantatas, missas e um oratório, mais de duzentos trabalhos para voz e instrumentos. Muitos dos seus manuscritos foram destruídos num incêndio em 1927, criando dificuldades em datar a sua obra, contudo, de 1760, datam duas missas e um motete compostos aos dezasseis anos. A terceira missa, mais de 150 páginas manuscritas, continha partes para solistas e coros, orquestra com trombetas, oboés, alaúdes, cordas e órgão. As influências de Haydn e Mozart são notórias nas suas obras.

Após 1765, com Joseph II no trono, o estilo musical sacro torna-se, por exigência deste, mais simples, escrevendo Marianne longas composições para ocasiões especiais.

Eleita primeira mulher membro da Accademia Filarmónica de Bolonha, em 1773, - para a qual compôs o motete *Dixit Dominus*, para coros, colistas e orquestra, um dos seus melhores trabalhos, mas nunca tocado dadas desavenças entre membros -, Marianne cantava e tocava na *Michaelerkirche*, a capela da corte, fundou uma escola de canto e, na sua residência, manteve um salão cultural - o mais prestigiado em seu tempo -, onde tocava, frequentado pela elite vienense, entre a qual se encontravam Mozart e Salieri, onde tocara com Mozart sonatas a quatro mãos. Antes da sua morte, Metastasio entregou-lhe textos para que compusesse dois oratórios - *Santa Elena al Calvário*, 1781, e *Isacco figura del Redentore*, 1782. Este último, exigindo diversos instrumentos, foi tocado na *Tonkünstler-Sozietät* de Viena com um coro de duzentas vozes.⁷¹

Marianne nunca casou, o que era excepcional em seu tempo, excluía a vida conventual. Provavelmente, preencheu-a o sucesso profissional e, a independência financeira tal lhe consentiu - para lá dos rendimentos que da sua música advinham, Metastasio deixou, por morte, um rendimento anual a Marianne e sua irmã, de jeito a permitir-lhes uma existência desafogada. Marianne Martinez, a mente independente, compôs muito em vários géneros. A sua reputação ultrapassou a corte de Viena, embora nunca houvesse saído para outros países. Em seu tempo, tão cotada e admirada quanto Mozart - frequentemente tocando juntos - Marianne foi, porém, quase ignorada após a sua morte, vindo a ser redescoberta nas últimas décadas de noventa.

⁷¹ Cf. Marianne Martinez, *Women of Note: Celebrating Two Hundred and Fifty Years of Music by Women*, in <http://www.ambache.co.uk/wMartinez.htm>, February 12, 2007



Maria Theresia von Paradis (1759-1824) é filha do secretário da corte de Viena, sendo educada a expensas da imperatriz Maria Teresa, e tendo como professores os melhores músicos de Viena, entre eles Salieri. Invisível desde os cinco anos, tocou piano nas mais afamadas salas europeias - Salieri, Mozart e Haydn para ela compuseram concertos -, num só ano dando catorze concertos em Paris. Decidiu, em 1790, dedicar-se apenas à composição e ao ensino. Em 1811, fundou a sua própria escola, em Viena, para raparigas, aberta a invisíveis, e que se tornou afamada pelos concertos dominicais. Produziu canções para voz e piano, três cantatas - uma delas em memória de Luís XVI - e cinco óperas, que se perderam, sendo o último trabalho a ópera cómica *Rinaldo und Alcina*, produzida em Praga, em 1797, segundo Orlando Furioso de Ariosto. Pouco restando da sua música, dado que esta não foi publicada, conhece-se uma *Siciliana* para violoncelo, clarinete e piano.

Maria Hester Park (1760-1813), compositora, pianista e cantora britânica, conheceu apreciável sucesso tocando piano e cravo, actividade que cessa após o casamento com Thomas Park, 1787, poeta, passando a dedicar-se apenas à composição. Manteve correspondência com músicos do seu tempo, entre eles Haydn que lhe ofereceu uma sonata em retribuição de duas peças de Hester. Uma das mais afamadas compositoras setecentistas, a sua música era inovadora para a época.



⁷² Imagens, 1 - Marguerite Gerard. *Adormece meu filho*, séc. XVIII; 2 - Michel Garnier. *A lição de música*, 1788; 3 - Marguerite Gerard. *A lição de piano*, ca 1780

⁷³ Imagens, 1 - Giuseppe Maria Crespi. *Mulher tocando alaúde*, c. 1710; 2 - Giuseppe Maria Crespi. *Mulher tocando alaúde*, c. 1710; 3 - Jan van Mieris. *Mulher tocando harpa*, séc. XVII

Hélène de Montgeroult - Mademoiselle de Nervode, Marquesa de Montgeroult, depois condessa de Charnage - (1764-1836), permanece envolta em várias brumas. Para uns teve formação musical, desde a infância, com vários mestres, destacando-se Giovanni Battista Viotti, compositor e violinista, director das companhias de ópera italiana e francesa, em Paris e Londres. Para outros, a sua aprendizagem foi tardia e as suas composições são banais. É, todavia, reconhecida, em França, como a melhor pianista do seu tempo - dobrou o período da Revolução para o Império napoleónico⁷⁴ -, mulher da mudança, relutante em se render ao virtuosismo, e desviando-se de compromissos artísticos, uma inovadora.



Professora de piano no *Conservatoire de Paris* - desde a sua inauguração, em 1795, e durante três anos -, bem remunerada pelos trabalhos que produzia⁷⁵, apreciava escutar a ópera italiana e tocar Haydn e Mozart, seus contemporâneos, no seu salão – onde reunia às segundas-feiras - bem como em outros salões particulares, levando a música de Bach aos pianistas franceses. Compôs peças para piano reunidas em *Cours Complet*, extenso trabalho de seiscentas páginas - realizado entre 1788 e 1812, e publicado em Paris, 1830 -, ao estilo da escola vienense, rara então nos compositores franceses, mostra dos laivos românticos em gestação. Uma vez viúva e outras duas divorciada, rebelde para a época, deu, sem dúvida, um lugar ao piano no período da Revolução e do Império, pioneira de Fanny Mendelssohn e Clara Schumann.

76

Amélie-Julie Candelle (1767-1834), compositora, libretista, instrumentista, cantora, atriz e escritora, uma das francesas mais dotadas de setecentos, nasce numa família dedicada à música, sendo instruída pelo seu pai, compositor e cantor operático. Aos sete anos toca para o rei de França, e aos treze apresenta-se como cantora, pianista e harpista, ingressando, no ano seguinte, na loja maçónica *La Candeur*, onde conhece Olympe de Gouges e outros intelectuais que influenciariam a sua carreira, como a duquesa de Villeroy, senhora de importante salão cultural, conforme narra nas suas memórias.



⁷⁴ Alguns estudiosos defendem que, aquando da Revolução, Hélène de Montgeroult se deslocou para Berlim, onde publicou uma sonata para piano, *Opus 3*, 1796, regressando a Paris após o governo *Directoire*. Outros asseguram que nunca deixou a cidade. Segundo Michel Brenet - *Quatre femmes musiciennes*, in L' Art, 15 oct/15 nov 1894 - o seu casamento com um jornalista influente - precoce, aos vinte e oito anos estava já viúva - e a sua interpretação de variações da *Maerseillaise*, junto de um tribunal presidido por Fouquier-Tinville, assim evitando a guilhotina, atestam a sua permanência em Paris. cf. BOWERS, Jane & TICK, Judith. **Women Making Music - The Western Art Tradition, 1150-1950**. Urbana, Chicago. University of Illinois Press, 1986

⁷⁵ Dois enigmas que as pesquisas não explicam, porquanto não deu nunca um concerto público, apontando alguns utores como justificação haver tido um elevado cargo na Franco-Maçonaria. Cf. DORIVAL, Jérôme. **Hélène de Montgeroult, La Marquise et la Marseillaise**. Paris. Symétrie, 2006

⁷⁶ Julie Candelle por Adélaïde Labille-Guiard, 1791

Aos quinze anos, estreia-se na *Académie Royale de Musique*, em *Iphigénie en Aulide* de Gluck, e, no ano seguinte, tocando piano forte em um dos *Concert Spirituel*. Já compunha, então, sonatas para cravo e piano, dando, aos dezassete anos, um concerto por ela composto. Não tendo uma voz capaz de competir com Mlle Levasseur e Mlle Laguerre, na ópera, Amélie Candeille, opta pela *Comédie Française*, onde é Hermione, em *Andromaque* de Racine. Nos palcos vai cruzando com Olympe de Gouges⁷⁷, chegando a actuar numa peça desta, a escrava Mirza em *L'heureux naufrage*, 1789, denunciadora da escravatura nas colónias francesas. Peça que veio a dar origem a querelas entre o poder real e os *Amis des Noirs*, um grupo criado por Brisson, Condorcet e Grégoire.

Após esta representação, parte em digressão pelo norte de França, compondo as primeiras peças de música dramática. No regresso a Paris, de fama consolidada, brilha no *salon* dos *Amis des Noirs*, os de Mme Lameth e Mme de Villette - frequentados, respectivamente, por Robespierre e Condorcet -, conhece Adélaïde Labille-Guiard⁷⁸, que a retrata, e actua nos vários teatros de Paris⁷⁹. A Revolução dá novo impulso à sua carreira, rodeando-se dos grandes impulsionadores desta. Em 1792, estreia a sua ópera, *Catherine, ou la Belle Fermière*, comédia em três actos, no Théâtre Français, cuja música, libreto e papel principal foram seus.

A sua popularidade não impediu que a ligação aos *girondins*, lhe levasse alguns problemas com as autoridades e suspeitas, não chegando a ser detida graças a Julien de Toulouse, membro do Comité. Ultrapassado o período de *La Grande Terreur*, confirmaria a sua popularidade. Escreveu uma segunda ópera, *La Bayadère ou le Français à Surate*, 1795, embora esta não conhecesse grande sucesso. No ano seguinte, quando leva a sua primeira ópera ao palco de Bruxelas, conhece Jean Simons, divorciando-se para com este casar e quebrando um contrato o que determinou o fim da sua carreira. Vivendo entre Bruxelas e Paris, conhece Josefina, mulher de Napoleão, encetando amizade com o casal. Com o Primeiro Império, os negócios do seu marido declinam e Julie começa a dar recitais na residência parisiense, recebendo uma pensão da nova imperatriz Maria Luísa.

Durante a sua vida, apoiou e financiou a carreira musical e teatral de outras mulheres, dedicando parte dos seus trabalhos a Hélène de Montgeroult e Pauline Duchambge. Nem sempre foi aplaudida pela crítica, que a considerava vaidosa. Das óperas e peças teatrais produzidas, sobreviveu *Catherine, ou la Belle Fermière*. Das suas composições para teclado, conhecem-se apenas um concerto, três sonatas e um duo para piano⁸⁰.

⁷⁷ Ver [da Leitura e da Escrita](#)

⁷⁸ Ver [da Pintura](#)

⁷⁹ Théâtre des Variétés Amusantes e Théâtre de la République.

⁸⁰ Cf. SAIDE, Julie Anne. *Musiciennes of the Ancien Régime* in **Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950**. ed. Jane Bowers & Judith Tick. Chicago. University of Illinois Press, 1987, p. 200



Da família Couperin destacam-se na esfera musical francesa, **Marguerite-Louise** (1676-1728), cantora, elemento da música da corte, para quem François Couperin le Grand, seu primo, compôs vários motetes entre 1697 e 1714; **Marie Madeleine** - Marie-Cécile - (1690-1742), religiosa na abadia de Maubuisson, onde foi organista; **Marguerite Antoinette** (1705-1778) tão dotada que foi apontada para seguidora do pai como cravista da câmara real, sendo ela a ensinar os filhos de Luis XV; **Elisabeth Blanchet** (1729-1815) organista distinta que, entre 1810-15, tocou o órgão da catedral Saint-Louis de Versalhes; **Antoinette Victoire** (1753-1812) cantora, harpista e organista; e **Celeste Thérèse** (1793-1860) organista, a última dos Couperin a tocar o órgão da igreja Saint-Gervais, em Paris, 1826, que, desde 1653 – aparte uma pequena interrupção de seis anos – fora tocado por membros da família. Foi, igualmente, professora de canto e piano em Belleville.

82

A publicação musical feminina quase inexistente aumentou e as mulheres estiveram presentes nos negócios familiares ligados à publicação. **Louise Roussel Leclair** - casada com o violinista Jean-Marie Leclair - geria com o marido a casa comercial do mesmo nome. Particularmente activas na família Ballard desde a criação do negócio de impressão e publicação, **Elizabeth Ballard** cooperou nas casas Ballard e Boivin - casada com François Boivin, passou a gerir a empresa deste após a morte do marido. E **Marie-Françoise Erard** e **Catherine-Barbe Erard Marcous** trabalhavam nas publicações da casa Erard - também fabricante de pianos e harpas. **Nannette Stein Streicher**, construtora de pianos, junto com o irmão, Matthaus Andreas Stein, e o marido, Johann Andreas Streicher, mudam a sua loja, de Augsburg para Viena, a *Geschwister Stein*, posteriormente *Nannette Streicher nee Stein*.



⁸¹ Nicolas Tournier. *Concerto para sete*, c. 1615

⁸² Elisabetta Sirani. *Personificação da Música*, séc. XVII

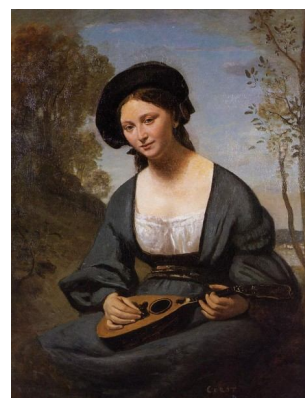
⁸³ Imagens, 1 - John Cawse. *Cena interior*, séc. XVIII; 2 - *Uma tarde musical*, Escola Inglesa, séc. XVIII



O século XIX assistiu a um florescimento de mulheres compositoras, de diversas nacionalidades, numa paleta de variados instrumentos. Não sendo, porém, ainda aceitável que uma jovem oriunda de uma classe elevada fosse profissional, os preconceitos cediam a um ritmo mais breve - Clara Rogers, cantora e compositora inglesa, viu recusada a sua admissão no conservatório de Leipzig, em 1860, enquanto Ethel Smyth foi já aceite em 1877.

É um tempo em que o número de compositoras cresce, a música feita por mulheres faz-se transversalmente, e os

palcos são outros para lá dos europeus. Porém, um tempo as em que a virtuosidade mais se destaca, celebrando-se a qualidade. Relevo para **Maria Szymanowska**, polaca; **Gertrude van den Bergh** holandesa; **Clara Schumann**, **Fanny Mendelssohn**, **Louise le Beau** e **Josephine Lang**, alemãs; e, de origem britânica, a feminista **Dame Ethel Mary Smyth**. **Carlotta Ferrari**, evidencia-se a mais afamada em Itália - a que se acrescentam as suas compatriotas **Maria Andreozzi** e **Gabriella Ferrari** -; enquanto **Louise Farrenc**, **Cécile Chaminade**, **Mélanie Bonis**, e **Pauline Viardot** constituem o panorama de vulto francês. Além-mar, destacam-se **Amy Beach**, americana, **Teresa Carreia**, venezuelana, e a brasileira **Chiquinha Gonzaga**.



A par das cortes e dos espaços públicos, os salões privados são lugar de influências e palco das compositoras e executantes mais contidas ou mais constrangidas pelas famílias. **Bertina Brentano Amim** (1785-1859), personalidade incomum e incómoda, incessante viajante, admiradora de

Goethe e inspiradora de Beethoven, faz de Berlim o seu porto. Escritora, defensora da justiça social, voz ativa contra a pena de morte e os desfavorecidos, amiga de George Sand, compõe também música sobre os textos do seu marido, Achim von Amim. O seu salão privado é lugar de encontro de todos os intelectuais inspirados pelo espírito romântico.

⁸⁴ *As duas filhas do joelheiro* Jacques Billet. No cravo, Adélaïde Gillette (1865-1825), future Mme Dufrénoy; atrás, sua irmã mais jovem Anne Sophie (1770-1845), futura Mme Hesmart [miniatura, colecção particular]

⁸⁵ Jean Baptiste Corot . *Mulher com bandolim*, 1850-55

⁸⁶ Federico Andreotti. *O Concerto*, séc. XIX-XX; Henri de Breval. *Concerto no salão*, séc. XIX-XX



Maria Szymanowska - Marianna Ágata Wolowska - (1789-1831), compositora polaca, é uma das primeiras pianistas profissionais do desabrochar do século.

Não se conhece a sua formação musical na juventude, apenas que deu os primeiros recitais em Varsóvia e Paris, em 1810, ano em que casa, tendo duas filhas e divorciando-se dez anos depois. Em 1815, começa a sua carreira profissional como pianista, realizando uma digressão pela Europa entre 1823-26, sendo muitas destas *performances* em privado para as várias cortes, incluindo concertos, em Inglaterra, na *Royal Philarmonic Society* e em *Hannover Square*,

em 1824, na presença da família real. Viria a fixar-se em São Petersburgo, onde compôs para a corte imperial, deu concertos e praticou o ensino.

Dada a popularidade do seu desempenho e do seu salão cultural em São Petersburgo, relacionou-se com os mais importantes vultos do seu tempo, músicos e poetas, Cherubini, Rossini, Goethe, Giuditta Pasta - soprano -, entre outros.

Compôs 113 peças, mazurkas, polonaises, valsas e música de câmara e os primeiros estudos para nocturnos, mostrando os seus prelúdios uma composição inovadora. Testemunho do pré-romantismo influenciou vivamente Chopin, seu compatriota e admirador.

87

Gertrude van den Bergh - Anna Gertrude Elizabeth van den Bergh - (1793-1840), filha de mãe alemã e pai holandês, nasce na Alemanha, cedo mostrando talento musical. Aos seis anos recebe lições de piano, vendo, três anos depois, publicada uma sua sonata num catálogo de música de Berlim. Em 1809, inicia uma digressão com a irmã mais nova - da qual não existem dados - através dos Países Baixos, organizada pelo seu pai. A família muda a sua residência para Haia cerca de 1813, dando Gertrude apenas concertos informais - desconhecendo-se a razão de ter interrompido as récitas públicas - e sendo apreciada como intérprete de Beethoven.



A inconstância das suas aparições públicas diz do seu talento, porquanto não era esquecida pelo público, sendo apreciada também pelos seus pares, Mendelssohn visitava-a e Johann Hummel a ela dedicou *Trois amusements en forme de caprices*, opus 105, 1824. Em 1830, a recém fundada *Maatschappij tot Beevordering der Toonkunst* - sociedade para a promoção da música - inclui-a entre os treze músicos europeus convidados para membros honorários⁸⁸

⁸⁷ Capa da publicação de *Toch Oranje, Toch Oranje, Toch Oranje Boven!*, 1814 – variações para piano-forte, colecção Nederlands Muziek Instituut, The Hague

⁸⁸ Tal foi uma excepção, porquanto as mulheres só vieram a ser ponderadas como parte desta sociedade após 1835, havendo Clara Schumann sido a segunda indicada, 1854, e a terceira, Sophia Offermans-ten Hove, 1899. Sg. Artigo de Helen Metzelaar, *Het Instituut voor Nederlandse Geschiedenis*, página virtual, <http://www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/DVN/lemmata/data/Bergh, Gertrude van den>

Compositora, pianista e professora de um coral⁸⁹, Gertrude nunca casou, viveu com a sua mãe e deu, ainda, lições de música a jovens raparigas e a membros da aristocracia, incluindo Anna Pavlovna, esposa do rei Willem II, segundo um método por si escrito e que classificava de *Mútuo ensino*.

Compôs prelúdios, fugas, fantasias e um quarteto de cordas - perdidos porque não publicados -, variações segundo canções e melodias de ópera, como *Ein Mädchen oder Weibchen*, de *Die Zauberflöte* de Mozart, e um *rondo* para piano-forte ao gosto da época. Aquando da sua morte, publicamente chorada, o seu funeral foi acompanhado por um coro masculino e a orquestra da corte, dirigida por Lübeck.



Maria Andreozzi, marquesa de Bottini, (1802-1858) nasce em Lucca, estudando com Domenico Quilici. Distinta compositora, cujos trabalhos são tão numerosos quanto impressionantes, veio a ser eleita para a Academia das Filarmónicas de Bologna. Compôs peças para voz, piano e harpa, concertos para piano, aberturas, um requiem, um *Magnificat* para orquestra, a cantata *Santa Cecilia* e a ópera *Elena e Gerardo*.



Louise Farrenc - Jeanne-Louise Dumont - (1804-1875) filha de um conhecido escultor, começa cedo a estudar piano vindo, dado o talento revelado, a ter lições com Anton Reicha - então professor no conservatório de Paris, não se apurando se aí assistiu a aulas, pois que as aulas de composição admitiam apenas elementos do sexo masculino, ou em privado. Casa, aos dezassete anos, com Aristide Farrenc, estudante de flauta, interrompendo estudos e com o marido tocando em digressão pelo país, vindo este a abandonar a vida artística para abrir as *Éditions Farrenc*, editora de música

consagrada durante quarenta anos. Louise retoma as aulas com Reicha e, mais tarde, inicia carreira como pianista, vindo a ser indicada para professora de piano no *Conservatoire de Paris*, onde lecciona por trinta anos.

⁸⁹ Crê-se ter sido por ela fundado o *Haagse ames-Zanggenootschap* - sociedade coral feminina de Hague - tendo participado num concerto em 1834. Dirigiu também o coro misto da cidade entre 1919-21, e depois a *Zangvereeniging* - sociedade coral - entre 1837-38, cf. Idem

⁹⁰ William Etty. *O Dueto*, c.1838

Foi muito apreciada em França, em meados de oitocentos, onde conquistou compositores como Berlioz e Schumann, conseguindo que grande parte da sua obra fosse publicada em vida. Compôs belas composições de harmonia cromática para instrumentos de sopro e cordas - piano, orquestra e música de câmara, este o género que mais apreciava -, para voz e corais. Dedicou-se, também, ao ensino - assim contribuindo economicamente para o sustento familiar - e fez investigação académica, publicando 24 volumes sobre a música produzida nos três séculos anteriores, um contributo valioso.

Em 1849, assistiu à execução da sua terceira sinfonia, op. 36, tocada na *Société des Concerts du Conservatoire de Paris*. Provavelmente a sua lacuna foi a ausência de composição operática⁹¹, género então central na esfera musical, embora algumas fontes indiquem que esse campo a fascinava, não havendo, todavia, jamais apresentado algum trabalho nesse domínio.



Josephine Lang (1815-1880), filha de Regina Hitzelberg, cantora de ópera, e de Theodor Lang, violinista, da corte de Munique, onde, dotada também de excelente voz, se torna profissional em 1836. Iniciada pela mãe na aprendizagem de piano, Josephine começa a compor aos treze anos, impressionando Mendelssohn, quando a escuta em 1831, Schubert - que publicou uma canção em *Neue Zeitschrift für Musik*, 1838 -, e o casal Schumann.

De instável saúde, apercebida pela rainha Carolina Augusta da Bavária, aquando de uma exibição, é a expensas do casal real que se retira para uma estância nos Alpes, onde conheceria Christian Köstlin, com quem casaria. A sua carreira em Munique é interrompida pelo casamento, quando o casal fixa residência em Tübingen, 1842, onde aquele leccionava. Após a morte do marido, em 1842, com seis filhos, e dificuldades financeiras, retoma a composição e dedica-se ao ensino de voz e piano. Clara Schumann colabora organizando e tocando ela mesmo num concerto em benefício da amiga, sendo, junto com Ferdinand Hiller, responsáveis pela publicação das mais de cento e cinquenta canções de Josephine⁹².



⁹¹ Cf. LAUNAY, Florence. **Les Compositrices en France au XIXe siècle**. Paris. Fayard, 2006

⁹² Cf. JEZIC, Diane Peacock. *Josephine Lang*, in **Women Composers: The Lost Tradition Found**. New York. The Feminist Press, 1994

⁹³ Abbott McNeill Whistler. *Ao piano*, 1858-59



Pauline Viardot-Garcia (1821-1910), nasce em Paris, numa família espanhola com tradição operática, os *Garcías*, percorrendo, desde criança, com seus pais e irmãos - era irmã de Maria Malibran⁹⁴ - os palcos franceses, acompanhando a família em digressões a Londres, Nova Iorque e México, pelo que, aos seis anos falava fluentemente espanhol, francês, inglês e italiano. Pauline nutria forte paixão pelo piano, havendo tido aulas com Franz Liszt, e ambicionava tornar-se pianista profissional, porém, sua mãe, Joaquina Sitcheze, soprano,

procurou desviar a atenção de Pauline encaminhando-a para o canto, vindo a empreender carreira como soprano. Pertencente a uma família com tradição artística, tolerante à mulher no palco, viu frustrada a sua ambicionada carreira como pianista.

Pauline não deixou, porém, de tocar. Por vezes, duetos junto com Frédéric Chopin, seu amigo e admirador - Pauline era amiga do casal Sand-Chopin, bem como de Clara Schumann -, ou acompanhando o cunhado, Charles de Bériot. Compondo desde cedo, não foi a composição que mais a atraiu - embora Liszt sempre esta capacidade lhe admirasse -, compôs, porém, cerca de cem canções, composições para violino e piano e cinco operetas - *Trop de Femmes*, 1867; *L'Ogre*, 1868; e *Le dernier sorcier*, 1869, para libretos de Ivan Turgenev; e *Le conte de fées*, 1879, e *Cendrillon*, 1904⁹⁵, para libretos seus -, faceta menos conhecida, vindo, nos últimos anos de vida a ensinar no Conservatório de Paris, para cujos alunos criava peças exclusivas, para instrumento ou voz. Fez arranjos instrumentais para trabalhos de Chopin, Haydn, Schubert e Brahms. Sua filha **Louise Hérítte-Viardot** (1841-1919) foi também compositora.



96

⁹⁴ Ver [da Ópera](#)

⁹⁵ Cf. HARRIS, Rachel. The Music Salon of Pauline Viardot: Featuring her salon opera "Cendrillon". Louisiana. Louisiana State University, 2005

⁹⁶ Imagens, 1 - Anna Ancher. *Tocando guitarra e piano*, séc. XIX-XX; 2 - Adrien de Boucherville. *Sonho do dia*, 1871; 3 - James Carroll Beckwith. *Mulher com guitarra*, séc. XIX

Carlotta Ferrari (1837-1907), a mais destacada compositora italiana de oitocentos, rejeita o Teatro, que considerava pouco próprio a uma mulher, dedicando-se à composição operática. A primeira, *Ugo*, é levada ao palco sob o seu encargo, em 1871. Compôs outras duas óperas, sendo considerada excelsa no gênero. Sob encomenda do governo de Turim compôs uma cantata e um requiem para o aniversário da morte do rei Carlos Alberto, 1868.⁹⁷



Louise Le Beau (1850-1927) compositora e pianista alemã, começou a compor aos quinze anos, estreando como pianista três anos depois, havendo sido aluna, por breve tempo, de Clara Schumann. A sua estadia em Munique, 1874, levou-lhe reconhecimento público e atribuição de vários prêmios pelas suas composições. Nas suas digressões conheceu Brahms, Liszt e Hanslick. Com as peças para violoncelo, Op. 24 ganhou o concurso internacional em Hamburgo, 1882, com a curiosidade de levar à alteração da designação de *Herr* -

Senhor - para *Fraulein* - Menina - no diploma recebido. Compôs segundo vários gêneros, sonata, trabalhos vocais e para coro, música de câmara, orquestral e ópera.

Gariella Ferrari (1851-1921), a pianista franco-italiana, nasce em Paris. Compôs peças para piano, canções, trabalhos orquestrais e três óperas, *Le Dernier Amour*, 1895; *Le Tartare*, 1906, e *Le Cobzar*, 1909.

Dame Ethel Mary Smyth (1858-1944) ensinou piano e composição, sendo tão dedicada que a família interrompeu a sua aprendizagem, contrariedades que enfrentou com rebeldia, encerrando-se no seu quarto e deixando de se alimentar, assim conseguindo autorização paterna para estudar em Leipzig. A sua *Mass in D* para coro e orquestra, 1893, levou-lhe o reconhecimento em Inglaterra, abrindo caminho às suas óperas. Liberal, irreverente, em 1910, Ethel conhece Emmeline Pankhurst⁹⁸, vindo a devotar-se à luta pelo voto feminino. Tal envolvimento leva-a a compor *Laggard Dawn* e *The March f the*



Women, 1911, dedicada à *Women's Social and Political Union*, apresentadas no Albert Hall, a 23 de Março desse ano, com um coro de sufragistas, e cantado na prisão de Holloway, em Londres, no ano seguinte, por cem sufragistas entre elas Emmeline Pankhurst e a própria Ethel Smith - que todas dirigiu com uma escova de dentes -, condenadas a dois meses de prisão por distúrbios públicos.

⁹⁷ LAURENCE, Anya. **Women of Notes: 1 000 Women Composers Born Before 1900**. New York. Richards Rosen Press, 1978

⁹⁸ Ver [das Sufragistas](#)



Amy Beach (1867-1944), nasce em New Hampshire, sendo a primeira grande compositora americana em destaque. Precoce, aos dois anos cantava, aos quatro compunha e aos sete deu os primeiros recitais. Teve a mãe como sua professora, Clara Imogene Marcy Cheney, continuando a estudar piano e composição, em Boston, para onde a família se desloca em 1875, aí vindo a tocar com a *Boston Symphonie*. Em 1885, casa com Henry Beach, professor em Harvard e músico amador, vindo, a desejo do marido, a reduzir as aparições públicas, até à morte deste em 1910. É então que, viaja para a Alemanha, e

inicia uma digressão como pianista executando as suas próprias composições. Três anos depois, quando a guerra deflagra, regressa aos Estados Unidos, mantendo, por vários anos intensa actividade, compondo no Verão e apresentando-se em digressão pelo país durante o Inverno.

Membro da *Second New England School* de compositores, Amy produziu cerca de trinta composições, segundo vários géneros - *ensembles* para piano solo e coros, concertos para piano, sinfonias e uma missa, destacando-se os trinta trabalhos para coros femininos, onde se incluíam cantatas. Muito influenciada pela música romântica alemã, veio a experimentar as fusões *folk* na procura de um estilo nacional, melodias segundo fontes irlandesas, escocesas, afro-americanas, numa mescla de nativo e europeu. Tocou duas vezes na Casa Branca e foi galardoada pelo governo americano.

99

Os seus apelidos são famosos, elas foram notáveis. As suas famílias dominavam o panorama musical de Leipzig, Schumann e Mendelssohn trabalhavam no conservatório por este criado em 1843, o primeiro ensinando piano e o segundo composição. Clara estreava as peças do marido, Felix dirigia a orquestra.

Fanny Mendelssohn e Clara Schumann, conheceram, todavia, destinos diferentes, mas ambas desafiaram a sua época e construíram carreira enquanto compositoras. Clara, uma das maiores pianistas de oitocentos, bem documentada na história da música; Fanny, enérgica de natureza, manteve-se consistente apesar dos desencorajamentos.



Outras duas concidadãs, nascidas na segunda metade de oitocentos, as francesas Mélanie Bonis e Cecile Chaminade enfrentaram a oposição familiar, mas viveram diferentes percursos. Embora contemporâneas, desconhece-se se alguma vez se cruzaram ou mantiveram laços de amizade, pois que não existe correspondência entre elas trocada.

⁹⁹ Jean Auguste Renoir. *Jovens raparigas ao piano*, 1892



Fanny Mendelssohn-Hensel (1805-1847) nasceu numa família de elevada classe social, influentes banqueiros judeus, convertidos à religião luterana, que fomentavam a cultura no salão intelectual da sua residência. Tendo a família materna já largos laços à música e artes plásticas, desde cedo, Fanny e Felix haviam recebido igual formação musical, iniciada pela mãe, virtuosa pianista de salão, e depois ministrada por um professor de Berlim, então o centro cultural da Prússia, para onde a família mudou residência. O pai condu-los a Paris, para que, aí, recebessem conselhos da pedagoga Madame

Bigot que, em Viena, colhera a admiração de Mozart. Fanny veio a receber aulas de Zelter, conselheiro musical de Goethe, com a condição já imposta de que a música não seria uma carreira.

Compôs cedo, aos treze anos, tocava para a família, de cor, os 24 prelúdios de Bach. Goethe, apreciador das suas peças, escreveu poemas para que ela os musicasse - sonetos cantados por soprano e contralto. Cedo começou ela mesma a compor canções para soprano e piano.

Fanny exibe um talento idêntico ao de seu irmão - talento por toda a família reconhecido -, porém, enquanto Felix estava designado ao sucesso, a ela, a música estava determinada como complemento de formação feminina¹⁰⁰. Para Fanny, o limite do doméstico, enquanto ao irmão os pais ofereceram uma orquestra, que aos domingos reunia, os *Sonntagsmusiken* - músicos de domingo -, onde Félix testava e se exercitava vislumbrando já a publicação dos seus trabalhos.

Fanny sempre admirou o irmão, com o qual manteve uma relação próxima, sendo sua conselheira musical, embora este, concordante com o pai, contribuisse para refrear as aspirações de sua irmã, não deixando, curiosamente, de incentivar a jovem compositora Joséphine Lang, dando-lhe aulas gratuitas.

Apenas após a morte do pai, e casada com um pintor alemão - enlace realizado em 1829 -, que a incentivou a continuar a compor e tocar, começou a publicar as suas composições assinando com o seu nome - *Fevereiro*, peça alegre e graciosa do conjunto sobre as estações do ano, foi composta após uma viagem do casal a Itália. Dirigiu a orquestra, deixada entretanto por seu irmão que vencia no mundo da música - ela mesma, ou a par com o marido, elaboravam os programas e reuniam músicos como Gounod, Liszt e Clara Schumann. Encetou uma carreira artística, pouco duradoura dada a sua morte - faleceu aos 42 anos, sem padecer de doença, enquanto ensaiava, ao piano, um concerto para o domingo seguinte -, e que acabou por se confinar ao seu restrito círculo.

Fanny deixou um notável conjunto de *lieder* e música de câmara, bem como outras composições mais elaboradas, num total de cem trabalhos. Do ciclo de seis canções dedicado a Felix, 1829, na véspera da partida deste para Inglaterra, destaca-se a ultima peça, não

¹⁰⁰ O parágrafo de uma carta escrita a Fanny pelo seu pai, Abraham Mendelssohn, a 16 de Julho de 1820, é um testemunho do desencorajamento à música como carreira profissional. "*Talvez para Félix a música se torne uma profissão, enquanto para si esta sempre permanecerá um ornamento, nunca podendo ou devendo tornar-se o alicerce da sua existência.*" Diana Ambache. *Women of Note*, Celebrating two hundred and fifty years of music by women. Página virtual <http://www.ambache.co.uk/wWomen.htm>, tradução minha segundo o inglês.

musicada mas apenas para vozes - três vozes que correspondiam às dos três irmãos, Rebecka, Soprano; Fanny, contralto e Félix, tenor. Compôs, também, um trio para piano e cordas, obra já muito ambiciosa. Os últimos trabalhos são peças para coro *à capella*.

Seis *lieder* de Fanny foram publicados sob o nome de Felix, três no opus 8, três no opus 9. Entre estas, uma composição italiana que a rainha Vitória elogiava, e que Felix Mendelssohn veio a revelar ser Fanny a autora - *lied* nº3, opus 8¹⁰¹.



102

Clara Wieck Schumann (1819-1896), nascida em Leipzig, numa família musical, estuda piano desde os cinco anos, sendo incentivada pelo pai - que o seu talento cedo reconheceu - para se tornar pianista de sucesso. Faz a primeira exibição pública aos dezasseis anos, no *Gewandhaus*, na sua cidade, quando, também, publica um conjunto de peças para piano intituladas *soirées musicales*, vindo a percorrer a Europa, triunfando como executante. Divergências entre pai e filha surgem quando, contra a vontade paterna, casa com um aluno deste, Robert Schumann, em 1840.



Mostrando admiração pela virtuosidade da sua esposa, e esta apoiando, sugerindo até que compusessem a par - a fusão veiculada pelo espírito romântico oitocentista -, Clara e Robert foram o casal musical do século, cujo entendimento era perfeito¹⁰³. O nascimento de oito filhos impediu, contudo, Clara de criar um maior espólio enquanto compositora, onde se revelava

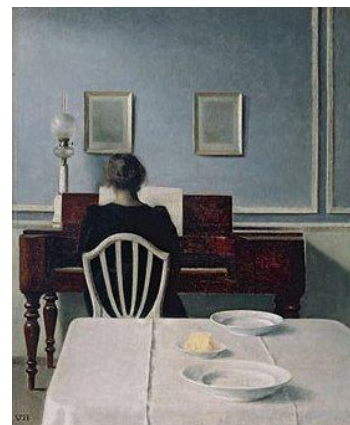
¹⁰¹ Cf. BLANC, Liliane. *Les filles à papa*, chapitre III, **Elle sera poète, elle aussi ! Les femmes et la Création Artistique**. Montréal, Le Jour, 1991, p. 79-85

¹⁰² Imagens, 1 - John George Brown. *Os dois músicos*, 1874; 2 - John George Brown. *A lição de música*, 1870

¹⁰³ Robert Schumann escreveria no seu diário, 1843, “Ocupar-se das crianças, de um marido perdido em sonhos, não se concilia com a composição. Falta a Clara a prática continua e eu sofro por ela, pensando quanto as inspirações da sua alma se perdem simplesmente porque ea não tem possibilidade de as exprimir.” Cf. FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte. **Clara Schumann ou l’Oeuvre et l’Amour d’Une Femme**. Genève. Editions Papillin, 2002, p. 53 [tradução minha partir do francês]

igualmente talentosa. Durante esses anos, dedicou-se a completar os manuscritos de Robert, compondo apenas alguns *lieder* dedicados ao marido, e que este, atento, publicava a par dos seus próprios trabalhos. Embora algo restrita nesses primeiros anos de casamento, e de singular vida matrimonial - Clara em digressões e Robert sedentário compondo -, esta constrói, porém, uma carreira como concertista, chegando a tocar publicamente enquanto grávida.

As alucinações de Robert, terminando em internamento após tentativa de suicídio, em 1854, dariam um destino dramático às suas vidas. Clara enceta uma digressão pela Europa, revendo-o pouco antes da morte deste, em 1856. Viúva e mãe de oito filhos, aos trinta e sete anos, percorre todos palcos europeus, recebida com honras e contando com as famílias reais entre o seu público. A composição foi contudo menosprezada, organizando os seus concertos difundindo a obra de Robert e com programas de Bach aos seus contemporâneos. Não voltou a casar, apesar da intensa mantida com Johannes Brahms, cuja notoriedade crescia, entretanto, na Alemanha. Relação intensa movida pela comum paixão pela música. Dedicou-se, igualmente, ao ensino, no Conservatório de Frankfurt, a partir dos sesenta anos, única mulher do corpo docente. Tecnicamente perfeita, dotada de uma memória fabulosa que lhe permitia tocar serões inteiros de cor, Clara Schumann foi, sem dúvida, uma das maiores pianistas do século.



104

Mel Bonis - Mélanie Hélène Bonis - (1857-1937) nasceu numa família modesta, aprendendo a tocar piano sozinha, entrando, aos dezassete anos no conservatório, revelando-se uma aluna brilhante, mas os pais obrigam-na a interromper os estudos, forçando-a a um casamento cujo marido não se interessava por música.

Recomeça a compôr apenas no início do séc. XX deixando vasta obra, mais de trezentas composições em trinta anos, são trabalhos para piano solo ou a quatro mãos - a maior parte da sua obra destina-se ao piano, tido como entretenimento de salão -, peças de



¹⁰⁴ Imagens, 1 - Interior da casa dos pais de Vilhelm Hammershøi, com sua irmã Anna ao piano, 1890; 2 - Vilhelm Hammershøi. Interior com mulher ao piano, Strandgade 30, 1901

órgão, música de câmara e coral, uma missa e trabalhos para orquestra.. O 2º andamento do 1º quarteto para piano e cordas, 1905, dedicado ao filho de Gounot, estreia com a presença de Saint-Saenz, que muito se admirou por ser obra composta por uma mulher.

Na primeira década, interessou-se pela música de câmara, sendo reconhecida pelo público e colegas, ganhando 2 concursos de composição, em 1900 e 1910. *Ciganos*, para piano solo, é uma das peças galardoadas.



Cécile Chaminade (1857-1944), filha de um pianista, começa a compor aos oito anos, estudando composição e harmonia com professores particulares, contra o desagrado familiar, vindo a estreitar-se publicamente num concerto de piano, aos dezoito anos. Conquistada a popularidade em França, após a morte do pai percorre o mundo, da Europa aos Estados Unidos, dando, nos anos 1907-1908, vinte e cinco concertos.

O seu público era maioritariamente feminino, sendo imensas as fãs americanas - mais de cem clubes registados - , essencialmente donas de casas que tocavam piano amador, sendo os seus recitais leves e agradáveis, adaptando a sua música aos que a acarinhavam. Compôs perto de quatrocentos trabalhos, a maior parte publicados em vida, sendo os mais populares peças de piano e melodias, mas também, óperas, bailado, concertos para piano e orquestra. Uma das suas originalidades foi a composição de peças para dois pianos, que conheceu grandes sucessos.

Cécile vivia da música, enfrentando as dificuldades que às mulheres se apresentavam e lutando contra a falta de oportunidades. Em 1913, foi galardoada com a *Légion d'Honneur*, o primeiro atribuído a uma compositora. Aquando da guerra retira-se. No final da vida, a sua popularidade estava em queda, vindo a acolher-se numa quinta de família.



105

¹⁰⁵ Imagens, 1 - Anónimo. *Música em interior*, séc. XIX; 2 - Charles Joseph Frederic Soulacroix. *A encantadora performance*, séc. XIX



Chiquinha Gonzaga - Francisca Edwiges Neves Gonzaga - (1847-1935), nasce no Rio de Janeiro, filha de um general do Exército e de uma humilde mulata, sendo educada no meio aristocrático, recebendo lições de música com o Maestro Lobo, e compondo, aos onze anos, o primeiro trabalho, *Canção dos Pastores*. Porém, sempre se interessou pela música popular característica dos escravos, frequentando as *rodas de lundu*¹⁰⁶.

Casa, aos dezasseis anos, por imposição familiar, com Jacinto Ribeiro do Amaral, oficial da Marinha Imperial, vindo a separar-se por não suportar a reclusão do navio, cujo marido acompanhava, e dado este lhe proibir a prática musical. Com um filho, e após uma relação breve, passa a viver dos seus honorários como música, tocando piano em lojas de instrumentos musicais e dando aulas. A par, compunha valsas, polcas, tangos e cançonetas, vindo a apresentar-se publicamente como pianista, em festas, junto com o compositor Joaquim António da Silva Callado e um grupo de músicos de *choro*, sendo o seu primeiro trabalho impresso a polca *Atraente*, 1877, que logo lhe levou sucesso.

107

Compõe para o teatro de variedades e revista, com a opereta *A Corte na Roca*, 1885, estreando o seu maior sucesso, *Forrobodó*, 1891, - opereta que conheceu 1 500 representações -, e autora de *Ô Abre Alas*, 1899, marcha carnavalesca. Entre 1902-10, viaja pela Europa, escrevendo música para vários autores portugueses. A sua última composição, partitura para a peça *Maria*, data de 1934. Adaptando o piano ao gosto popular, vem a tornar-se a primeira pianista do *choro*¹⁰⁸, sendo a primeira mulher a dirigir uma orquestra no Brasil.



Da sua obra fazem parte setenta e sete peças teatrais e duas mil composições de géneros diversos - fados, mazurcas e serenatas, para lá dos já referidos.

Participou nas campanhas abolicionista e republicana, e fundou a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Aos cinquenta e dois anos, conhece João Batista Fernandes Lage, de dezasseis, por quem se apaixona, vindo a adoptá-lo como filho, de modo a viver esse amor sem represálias, o que desencadeou conflitos com as suas duas filhas, que, havendo iniciado processo judicial, desse desistem. Falece, ao lado deste, aos oitenta e oito anos.

¹⁰⁶ O *Lundu*, primeiro género afro-brasileiro popular, misto de inspiração europeia com o ritmo africano, género híbrido resultante da fusão de ritmos portugueses e batuques de escravos oriundos de Angola. Melodia alegre e turbulenta, era uma dança sensual, de movimentos lascivos praticada por negros e mulatos em rodas de batuque, acompanhada de versos satíricos e jocosos - assim sendo proibida por D. Manuel, pois que ofensiva para a sociedade portuguesa. Veio a tornar-se canção nos finais de setecentos e a evoluir para dança de salão - atestada por Domingos Caldas Barbosa, na colectânea *Viola de Lereno*, dada ao prelo em Portugal em 1798. Os compositores populares brasileiros de oitocentos muito divulgaram este género, vindo a culminar com o advento do *samba*, assim saindo de moda no início de noventaos.

¹⁰⁷ Johann Moritz Rugendas. *Lundu*, 1835

¹⁰⁸ O *Choro* ou *chorinho*, género popular brasileiro, surge no Rio de Janeiro cerca de 1870, imitação da valsa e polca europeias, a jeito brasileiro, e a par do lundu. Consistindo num ritmo alegre e convulso, caracterizado pelo improvisado, é considerada a primeira música popular típica do Brasil. Tocada por flauta, bandolim, cavaquinho, violão e pandeiro. O seu compositor ou instrumentista era designado de *chorão*.



O século XX assiste, finalmente, à mudança nas mentalidades, aceitação das famílias, e diluição de preconceitos. As mulheres revelaram-se excelentes intérpretes vocais e instrumentais, apresentando-se em outros universos na galáxia musical, como concertistas, pianistas, violinistas, directoras de orquestra, maestrinas. Mundos de glória e fama, digressão e ovação.

Na dobragem para novecentos, três nomes se destacam, a controversa **Alma Schindler** -

entre a artista e a musa -, a malograda **Lili Boulanger**, e **Nadia**, a inovadora sua irmã. Demarcam-se, ainda, entre as francesas, **Germaine Tailleferre**, parte do *Groupe des Six*; **Yvonne Desportes**, *Grand Prix de Rome* 1932; e **Claude Arrieu**, compositora laureada com o prémio *Itália* em 1949. Outros nomes se acrescentam, **Marquerite Roesgen-Champion** (1894-1976), violoncelista; **Fernande Decruck** (1896-1954), que compôs obras sinfónicas, trios, quartetos e peças para piano e melodias; **Simone Plé-Caussade** (1897-1985), pianista; **Henriette Puig-Roget** (1910-1992) autora de poemas sinfónicos, concertos para piano ou violoncelo, melodias, coros e peças para órgão; **Jacqueline du Pré** (1945-1987) no violino.

Em outros palcos, destacam-se **Alma Mahler** e **Greta von Zieritz** no panorama vienense; **Sofia Gubaidulina** e **Tatiana Nikolayeva**, russas; **Wanda Landowska**, polaca, responsável pelo reviver do clavicórdio, incentivo para uma geração de mulheres que faria carreira neste instrumento - **Isabelle Nef** (1898-1976), suíça; **Aimée Van de Wiele** (1907-1991), belga; **Denise Restout** (1915-2004), francesa; e **Eta Harich-Schneider** (1897-1986), alemã -; as americanas **Nora Douglas Holt** (1885-1974), **Ruth Crawford Seeger** (1901-1953), **Emma Lou Diemer** (1927), e **Margaret Bonds** (1913-1972); a inglesa **Elisabeth Lutyens** (1906-1983), e a brasileira **Guiomar Novaes Pinto**, a algumas se devendo as novas experiências musicais.

No panorama português, a distinção cabe a **Guilhermina Suggia**. Outros nomes virtuosos viriam a distinguir-se no decorrer do século, **Maria de Lurdes Martins**, **Clotilde Rosa**, **Constança Capdeville**, **Berta Alves de Sousa**, **Olga Prats**, **Ana Bela Chaves** e **Maria João Pires**.



¹⁰⁹ Henri de Brea. *Concerto no salão*, séc. XIX-XX

¹¹⁰ Andreu, Mariano. *O Concerto*, 1924

Em França, algumas mulheres são laureadas com o *Grand Prix de Rome*, **Hélène Fleury-Roy**, em 1904, a primeira; seguindo-se **Nádia Boulanger**, 1908; **Marguerite Canal**, 1920; **Elsa Barraine**, 1929; **Yvonne Desportes**, 1932; **Rolande Falcinelli**, 1942; **Odette Gartenlaub** e **Jeanine Rueff** 1948; **Thérèse Brenet** e **Lucie Robert-Diessel**, 1965; **Monique Cecconi-Botella**, 1966; **Edith Lejet**, 1968; dedicando-se ao ensino. Entre as laureadas, apenas **Jeanne Leleu**, 1923; **Adrienne Clostre**, 1949; **Eveline Plicque**, 1950; e **Ginette Keller**, 1951; fizeram carreira exclusivamente como compositoras. **Lili Boulanger** foi a primeira a receber o *Premier Grand Prix de Rome*, em 1913, com a cantata *Faust et Hélène*. - sua irmã recebera o segundo.



Wanda Landowska (1879-1959), filha de um advogado e de uma linguista de Varsóvia, toca piano desde os três anos, sendo Bach o seu eleito na infância, vindo, posteriormente, a dedicar-se a Chopin, o por todos enlevado. De Varsóvia parte para Berlim, onde continua estudos, e onde conhece Henry Lew, etnólogo especializado no folclore hebraico e jornalista, com quem vem a casar, e com o qual viaja.

Chegando a Paris em 1900, apoiada pelo marido e pelo musicólogo Albert Schweitzer - embora contra a vontade de outros -, aí faz renascer a popularidade do clavicórdio, levando-o do privado ao palco. Triunfando desde os primeiros concertos, dados em 1903, Wanda, dotada de visionário dom, funda um estilo inovador. Publica *Musique Ancienne*, 1909, polémico conjunto de peças, em favor de Johanne Pachelbel (1653-1706) - o organista e compositor barroco alemão - e outros similares¹¹¹.

Romântica e moderna, a sua música assegura o êxito além fronteiras. Toca, faz conferências e lecciona, empreendendo várias digressões - em 1907 toca em várias salas russas, nos finais de 1923 percorre os Estados Unidos, em 1926 toca em Barcelona o *Concerto pour clavecin et cinq instruments* que Manuel de Falla acabara de lhe dedicar, surpreendente enlace de música moderna para um instrumento de ontem. Célebre na primeira década do século, os anos vinte levam-lhe desmedido reconhecimento.

No Outono de 1925, adquire uma casa nos arredores de Paris, perto do bosque de Montmorency, a *petit Bayreuth*¹¹², com uma imensa biblioteca, uma sala de concertos ao fundo do jardim e um estúdio - onde foram gravados a maior parte dos discos de Bach entre 1935-36. Alunos e músicos de todo o mundo aí afluem, entre eles, Isabelle Nef, Aimée Van de Wiele, Denise Restout e Eta Harich-Schneider.

Em 1940, quatro dias antes das tropas alemãs entrarem em Paris, Wanda, incentivada pela sua companheira de então, Denise Restout, abandonam a casa, atravessando Espanha e

¹¹¹ "Tôt ou tard des gens au goût raffiné sentiront qu'un magnificat de Pachelbel, une chanson de Jeannequin, une cantate de Bach, un motet de Plestrina valent plus que toutes les inventions industrielles et que le chant des sirènes modernes de toutes les autos réunis." Cf. ALEXANDRE, Ivan. *La Passion de Wanda*, in Diapason, septembre 2009, p. 61

¹¹² Idem, p. 62

Portugal rumo aos Estados Unidos. Leva consigo apenas um clavicórdio oferecido por Isabelle Nef. É um regresso, catorze anos depois, e um recomeço de vida. Em 21 de Fevereiro de 1942, dá um concerto memorável no *Town Hall* em Nova Iorque, tocando *Variations Goldberg* de Bach, tornando-se tão reconhecida nos Estados Unidos quanto na Europa. Adquire, então, uma casa em Lakeville, onde vive os últimos anos de vida, em quietude dedicada aos seus escritos e discos.

Alma Schinder Mahler (1879-1964), *coquette*, frívola, ansiosa de glória, dizem alguns autores, pois que adorada por uns, detestada por outros¹¹³, Alma, uma das mulheres mais belas de Viena, exercendo o seu fascínio qual *femme fatale*, sempre venerada por um artista de renome. A componente erótica, que a ela se colou, acabou passando a sua obra para um segundo plano, porém, ela mesma parece haver desistido da sua carreira em nome dos seus amores.



Filha de uma cantora e um pintor, família considerada, segundo os seus diários, começou a estudar composição aos nove anos, estando atestado o seu estudo em 1895 e 1890, respectivamente com Josef Labor e Alexander von Zemlinsky. Compôs cerca de cem *lieder* e peças instrumentais, bem como um segmento de uma ópera, até aos vinte e dois anos, quando casa com Gustav Mahler - de quem teve duas filhas -, que a persuade a não continuar, vindo a reconhecer-lhe a qualidade das composições apenas em 1911, quando o casamento entra em crise. Com a ajuda deste, Alma publica algumas dessas canções, nesse mesmo ano.

Com o crescente poder nazi, Alma, então casada com Franz Werfel, abandona Viena, deixando para trás os seus manuscritos, que viriam a ser destruídos com o bombardeamento da residência. Segue-se Paris, que o casal abandona com a invasão alemã, atravessando Espanha e de Portugal embarcando para os Estados Unidos. Com a morte de Werfel, Alma muda-se de Los Angeles para Nova Iorque, sendo figura presente nos eventos culturais, pouco, ou quase nada voltando a compor. Escreveu as suas memórias que levantaram acesas polémicas.

¹¹³ Françoise Giroud termina o seu livro - de severa crítica -, sobre Alma Mahler, evocando o cemitério onde esta repousa, com a frase "*Là, dans sa prison de Pierre, il n'y a plus de place pour l'arrogance.*" in GIROUD, Françoise. **Alma Mahler ou l'Art d'Être Aimée**. Paris. Robert Laffont, 1988

Alma foi, de facto, a mulher os grandes génios, de Gustav Klimt, o pintor, com o qual viveu uma relação; de Gustav Mahler, o compositor, com quem casou; de Walter Gropius, arquitecto fundador da Bauhaus, seu segundo marido; e Franz Werfel, poeta e novelista, o terceiro casamento. Contam-se, ainda, entre os seus amores, Oskar Kokoschka - que, com Klimt, era outro dos pintores do famoso trio vienense -, porventura o que mais exacerbadamente a amou. Os homens da sua vida parecem escolhidos pelo talento e inteligência, vultos-referência que seriam de um tempo. Alma, visionária, escolhia-os por lhes adivinhar o potencial criativo? Na verdade, Alma desistiu da sua carreira, porventura incentivando-os, porque mais acreditava nas destes que na sua própria. Porém, as tecituras de Françoise Giroud parecem-nos exacerbadas pois que, quando, a seu tempo, os conheceu, Werber não sabia que viria a ser famoso, ou Gropius ou Kokoschka. Mesmo Mahler, maestro já famoso e director da *Royal Opera House*, ainda não conhecera o sucesso como compositor. Cremos, antes, que Alma sabia achar um génio. Musa foi. A ela dedicaram romances e poesias, telas e esculturas. A sua vida foi guião de filme, argumento teatral.



114

Lili Boulanger (1893-1918) filha de uma cantora e um professor de canto no Conservatório de Paris, começa a ter aulas de música aos três e aos seis anos canta canções de Fauré com este ao piano. Aos dezasseis já compõe e toca piano, violino, violoncelo e harpa, vindo a ganhar o *Prix de Rome*, três anos depois, que lhe concede uma bolsa para estudar em Roma, embora a sua estadia se encurtasse devido a doença, vindo a falecer em 1918. Compôs mais de cinquenta composições, para piano ou piano e soprano, música de câmara e coral.



Psaume XXIV, *Ad te Domine levavi animam meam*; Psaume CXXIX, *De Profundis clamavi ad te*; e *Vielle Prière bouddhique* para tenor, coro e orquestra são consideradas obras-primas da música. Deixou uma ópera inacabada, *La Pincesse Maleine*, sendo o seu último opus, *Pie Jesu*, para soprano, órgão, quarteto de cordas e harpa, considerado magnífico.



Nádia Boulanger (1887-1979) sua irmã, tornou-se mais conhecida como maestrina e pedagoga que pela composição, havendo instruído distinta geração de compositores europeus e americanos, e, enquanto executante, teve igualmente seguidores. Entre as suas poucas composições inclui-se uma colecção, *Les Heures Claires*, 1912, sobre poesia de Emile Verhaeren, poeta belga.

Mestre de capela do Príncipe do Mónaco, aluna de Fauré e Guilmant, segundo Grand Prix de Rome, 1908, compôs melodias sobre textos de Verhaeren, uma rapsódia para piano e orquestra, a cantata *Sirene* e peças para órgão. Nadia foi a primeira mulher a dirigir a *Boston Symphony Orchestra*, na estreia de *Dumbarton Oaks* de Stravinsky, 1938, - concerto de câmara composto para orquestra.

¹¹⁴ John White Alexander. *Painel para música de salão*, 1894



115



116



Germaine Tailleferre - Marcelle Tailleferre - (1892-1983), compositora francesa, estuda piano, em casa, com sua mãe, em virtude da oposição paterna de financiar um professor privado - motivo que a leva, igualmente, a mudar o apelido -, enquanto compõe pequenos trabalhos desde os cinco anos. Vem a frequentar o Conservatório de Paris, ganhando vários primeiros prêmios em diversas categorias, e compilando os seus trabalhos em *Petit Livre de Harpe de Madame Tardieu*, dedicado a Caroline Tardieu, professora assistente de harpa.

Com os seus novos amigos, junta-se aos intelectuais de Montmartre e Montparnasse, incluindo pintores e escritores, tornando-se a única mulher no *Groupe des Six*¹¹⁷, que publica, em conjunto, um álbum de peças para piano.

A partir de 1923, acentua-se a sua aproximação a Maurice Ravel, que a incentiva a concorrer ao *Prix de Rome*. Casa, aos trinta e três anos com Ralph Barton, caricaturista americano, movendo-se o casal para Manhattan, aí permanecendo dois anos, quando regressam a França, breve se sucedendo o divórcio.

¹¹⁵ Jacques Émile Blanche. *O Groupe des Six*, 1922 [Em baixo, à esquerda, de perfil, Germaine Tailleferre; acima desta, à esquerda, de frente, Darius Milhaud; atrás deste, de perfil, Arthur Honegger; ao fundo, de perfil, Louis Durey; à direita, de frente, Francis Poulenc; à sua direita, Jean Cocteau; sentado à direita, Georges Auric.

¹¹⁶ *O Groupe des Six*, ao piano, Jean Cocteau; da esquerda à direita, Darius Milhaud, Georges Auric, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc, Louis Durey.

¹¹⁷ Considera-se que os *Six* não existiram enquanto escola de música, sendo tão-somente um grupo de amigos que partilhavam os mesmos gostos, tendo Cocteau enquanto dirigente espiritual. Reuniam durante e após a I Grande Guerra e organizavam concertos divulgando as suas obras, colando-se-lhes o nome após um artigo de Henri Collet em *Comedia*. A publicação por Jean Cocteau de *Le Coq et l'Arlequin*, 1918, manifesto-colecção de aforismos - em tudo equivalente à *Poétique Musicale* de Igor Strawinsky de 1938 - onde defende conceitos partilhados pelo grupo, como "*Beethoven é fastidioso e Bach não, porque Beethoven desenvolve a forma e Bach a ideia*" - cf. GOLEA, Antoine. **Groupe des Sex**. Collection Musiciens d'aujourd'hui. Paris, Ventadour, 1958, pp. 35-38 - faz considerar que este grupo, embora não sendo uma escola, haja feito escola.

Eram devotados ao tido como excêntrico e irreverente Eric Satie (1866-1925), criador da *musique d'ameublement* que visava preencher espaços, aproveitando os sons naturais e os silêncios de modo a criar ambiente. Precursor do minimalismo, Satie foi mentor deste grupo, que se insurgia contra o romantismo e impressionismo na música. Grande amigo de Picasso, com ele e Cocteau criou o *Ballet Parade* para o *Balet* russo de Diaghilev. Enquanto Picasso se encarregou do vestuário e cenários e Cocteau escreveu o argumento, Satie compôs a música, incorporando sons de máquina de escrever, sirenes e tiros de pistola, dando lugar ao termo *surrealismo*, então utilizado por Baudelaire para descrever a criação no seu conjunto, remetendo já para o onírico e inconsciente.

É na década de vinte que compõe os mais importantes dos seus trabalhos, entre os quais o seu primeiro concerto para piano e os *ballets* *Le Marchand d'Oiseaux*, 1923, e *La Nouvelle Cythère*, 1929, para os *Ballets Russes* de Diaghilev, e *Sous le Ramparts d'Athènes*, 1927, para orquestra, bem como alguns trabalhos pioneiros para o cinema. Na década seguinte, casa com o advogado francês Jean Lageat, 1931, que, à semelhança do primeiro marido, desencorajava o seu trabalho, porém, continua a compor, concertos para dois pianos, coros, saxofones e orquestra, ou para violino e as óperas *Zoulaïna*, 1930-31, e *Le Marin de Bolívar*, 1937. Uma das suas obras mais afamadas, em parceria com Paul Valéry, é *La Cantate de Narcisse*, 1937.

No início da II Grande Guerra, evade-se para Espanha, seguindo-se Portugal, de onde embarca para Filadélfia. A maior parte dos seus trabalhos ficou na sua casa de Grasse. Regressa em 1946 dedicando-se a compor música de câmara e orquestral, os ballets *Paris-Magie*, 1949, e as óperas *Il était un Petit Navire*, *Parfums* e *Dolorès*, 1950; *La fille d'opéra*, *Le bel ambitieux*, *Parisiana*, *M. Petitpois Achete um château* e *Le pauvre Eugénie*, 1955; *La Petite Sirene*, 1957; *Mémoires d'une bergère* e *Le Maître* - para libreto de Ionesco -, 1959, e inúmeros outros trabalhos para piano e orquestra, concertos para soprano e orquestra e sonatas para violino, piano e/ou harpa, entre os quais a célebre *Hommage à Rameau*, 1964, para música de câmara.

Nos últimos anos, ensina crianças na *École Alsacienne*, em Paris, e dedica-se a composições mais curtas, dada a artrite nas mãos. Compõe, porém, ainda a *Sonate Champêtre*, 1972, para oboé, clarinete, baixo e piano; uma sonata para dois pianos, corais e variações para dois pianos e orquestra, canções para crianças e peças para jovens pianistas. Aos oitenta e seis anos ainda compõe, o seu último trabalho, *Concert de la Fidelité*, 1982, para soprano coloratura e orquestra, estreado na ópera de Paris um ano antes da sua morte. A maior parte dos seus trabalhos, de influência neoclássica, espontâneos e graciosos, foram publicados postumamente.



118

¹¹⁸ Imagens 1 e 2 - Charles Joseph Frederic Soulaacroix. *Ansiosa espera* e *Depois do concerto*, séc. XIX

Guiomar Novaes Pinto (1894-1979), brasileira, começa a estudar piano com as irmãs mais velhas, em Campinas, tendo aos sete anos como professor Luigi Chiaffarelli. Estreia-se como profissional no Rio de Janeiro, em 1908, ganhando uma bolsa do Governo de São Paulo para continuar estudos em Paris no ano seguinte, prestando provas no concurso de admissão no *Conservatoire National de Musique*, dirigido por Gabriel Fauré, perante um júri que incluía Debussy, Fauré e Moszkowski, ganhando o primeiro lugar. Estreia com a orquestra de Chatelet,



1910, tocava, em Inglaterra, sob direcção de Sir Henry Wood, encetando uma digressão por Itália, Suíça e Alemanha, regressando ao Brasil no início da I Grande Guerra.

Aos vinte e um anos apresenta-se nos Estados Unidos - estreia no *Aeolian Hall*, em Nova Iorque -, onde faria uma bem sucedida carreira de quase sete décadas. Casa, em 1922, com Octávio Pinto, engenheiro, compositor e pianista

Pianista consagrada internacionalmente, uma das mais importantes instrumentistas da sua geração, destaca-se como intérprete de Chopin, Schumann e Debussy, apaixonada pelos compositores românticos e empenhada em divulgar a música brasileira, particularmente Heitor Villa-Lobos. Aquando da comemoração do 15º aniversário da Declaração dos Direitos do Homem, 1963, é a escolhida pela ONU - Organização das Nações Unidas -, para representar a América Latina. Deu o último concerto, no *Hunter College*, em Nova Iorque, em 1972. Um dos seus registos mais significativos é o *Concerto para Piano Nº4*, de Beethoven, com Otto Klemperer e a Orquestra Sinfónica de Viena.



Greta von Zieritz (1899-2001) nasce em Viena mas vive na Alemanha, desde os 18 anos, quando termina o conservatório, indo viver para Berlim. Aí, foi aluna de Franz Schreker, o maior operático depois de Richard Strauss nas primeiras décadas do século XX.

De modo a pagar estudos e sobreviver, lecciona num conservatório em Berlim, dando concertos e partindo em digressões. Cedo, Greta se divorcia para se dedicar à produção musical, libertando-se do estilo tradicional.

Entre os seus trabalhos, destaca-se o ciclo *Quadros do Mercado*, inspirado por temas vivos, a que dá títulos burlescos - a *Cigana*, *Maleitas de Gravidez*, *Façam o Favor de Entrar Meus Senhores*. Após a leitura de poemas japoneses traduzidos numa revista alemã, compõe dez canções sobre Amor, natureza e morte - ciclo *Canções japonesas*, 1972 -, composto inicialmente para piano e voz, essas canções são orquestradas apenas 53 anos depois. Preocupada com a guerra e o ambiente, *Aviso de Cassandra*, 1986, evoca Chernobil.

Claude Arrieu - Louise Simon - (1903-1990) entra no Conservatório de Paris aos vinte e um anos, vindo a receber o primeiro prémio por composição em 1932. De 1935 a 1947 dirige o departamento de programas clássico na Rádio France. Em 1949, Recebe o *Prix Itália*, da RAI - Televisão italiana -, por *Frédéric Général*.



Dos compositores seus preferidos fazem parte Bach e Mozart, posteriormente Stravinsky, Fauré, Debussy e Ravel. Compôs em todos os estilos - repertório para cordas, sopro e voz, violino, flauta, dois pianos, música de câmara e ópera, bem como para cinema, teatro e *music hall*.

Na procura do seu próprio estilo, e curiosa das novas linguagens, fez as primeiras incursões na música electrónica, compôs música radiofónica e musicou poemas e versos, inspirando-se na musicalidade de poetas como Louis Aragon, Stéphane Mallarmé, Jean Cocteau, Paul Éluard - *Chansons Bas*, para voz e piano têm por mote poemas de Mallarmé; *Candide*, música de rádio segundo textos de Jean Tardieu sobre Voltaire; e *À la Libération*, cantata de poemas de amor em tempo de guerra segundo Paul Eluard.

A sua primeira *opera buffa*, *Noé*, composta em 1931–1934, estreia na Ópera de Strasbourg, em 1950; seguindo-se *Cadet Roussel*, 1938-39, Ópera de Marselha, 1953; *La princesse de Babylone*, 1953–1955, Ópera de Rheims, 1960; *Un clavier pour un autre*, na Ópera de Avignon, 1971; *Les amours de Don Perlimpin et Belise en son jardin*, Grand Théâtre de Tours, 1980. Deixou incompleta, *Barbarine*, 1972, e por estrear *Balthazar, ou Le mort-vivant*, de 1966.

Na RTF - Rádio Televisão Francesa - estreia as óperas radiofónicas *La Coquille à planètes*, 1944; *Le deux rendez-vous*, 1951, composta em 1948; *Le chapeau à musique*, 1953 - ópera infantil; *La cabine téléphonique*, 1959. Dos seus guiões para filmes constam *Les Gueux au Paradis*, 1946; *Crèvecoeur*, 1955; *Niok l'éléphant*, 1957; *Marchands de rien*, 1958; *Le Tombeur*, 1958; e *Julie Charles*, para televisão 1974¹¹⁹.

Audaciosa, emocional, incansável, Claude Arrieu, laureada com o prémio *Itália* em 1949, o grande marco da história da música francesa do século XX com impecável técnica.



Yvonne Desportes (1907-1993) filha de um compositor e director de orquestra e de mãe pintora, compõe a sua primeira obra aos doze anos, *Congé de Papa*, expondo, em simultâneo trabalhos de pintura, dom do desenho patente nas ilustrações das suas partituras. Após aulas privadas, entra no Conservatório de Paris onde, entre 1925-32, segue aulas de composição, recebendo, em 1927, um prémio por harmonia. Solicitada para escrever as partituras dos concursos do Conservatório, compõe *Prélude*, com variações para flauta, clarinete e baixo, 1930, logo editado e ganhando o *Prix Lili Boulanger*.

¹¹⁹ Cf. SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Opera**, vol. 1, A-D, chpt: *Arrieu, Claude* by Richard Langham Smith, New York: MacMillan, 1994

Incentivada por Paul Dukas, concorre ao *Grand Prix de Rome*, 1931, conquistando o segundo lugar, e, no ano seguinte, o primeiro lugar, empregando uma linguagem musical muito pessoal misto de cromatismos e dissonâncias. Aquando da estadia na *Villa Médicis*, conhece Ulysse Gemignani, que aí estagiava após ganhar o *Grand Prix* em escultura, com ele vindo a contrair matrimónio. No regresso ao Conservatório de Paris, lecciona solfejo, compondo vários livros para os seus alunos, e, ao mesmo tempo trabalhos para coros.

Compõe para órgão, cordas, orquestra, harmoniosa polifonia, introduzindo inovações com acordeão e cravo - *Les Feux ardents de la Saint-Jean*, opus 231, gravado em 1986, é um trabalho para quatro acordeões, inspiração clássica com sabor de modernidade. E rende homenagem aos compositores do passado, Bach, Mozart, Beethoven, com variações sobre trabalhos destes. Compôs fugas e sinfonias - *Eternel Féminin*, a terceira, uma das que mais êxito conheceu -, sete Missas e Concertos – dos quais se destaca *Le Tambourinaire*, para orquestra e percussão, 1965; duas óperas e quatro operetas - de títulos humorísticos, *La Farce du Carabinier*, *La Chanson de Mimi Pinson*, *La Vamp du Bikini-Palace* - por encomenda do Estado, compõe a ópera cómica *Maître Cornelius*, 1939. Um percurso que terá começado na infância, quando os pais a introduziram na temática teatral, através de espectáculos e leitura de Molière, Moussorgski, Dostoïevski, assim se interessando pela psicologia das personagens, que mais tarde reflectiria nas suas composições dramáticas e instrumentais, de que não ausentou a componente religiosa a partir de narrativas bíblicas.

A sua obra consiste em 332 opus de musica instrumental, 159 opus de musica vocal e 31 obras pedagógicas, paradoxalmente apenas uma vindo a ser gravada em vida – em LP de 33 rotações -, *La Chouette de Renou*, conto musical para crianças e trio, embora inúmeras fossem as emissões radiofónicas, sendo apenas estas os documentos históricos dos seus trabalhos, bem como uma entrevista televisiva, já aos oitenta anos - emissão *Jour du Seigneur*. Porém, dada a ausência de registos sonoros, bem como de publicação, obras importantes - como a sua Missa em Latin, opus 511, não permitem avaliar da sua execução. Segundo alguns amigos chegados, Yvone *fazia um trabalho sério mas não se levava a sério*, o que terá levado a que menosprezasse a publicação e registo da sua obra.



Tatiana Nikolayeva (1924-1993), russa, estuda piano desde os três anos, concluindo o curso no Conservatório de Moscovo, em 1948, onde mais tarde, 1959, viria a leccionar. Ganha, dois anos depois, a *Bach Leipzig Piano Competition*, assim se afirmando como pianista. Entre o júri, Shostakovitch que logo por ela se interessou, passando a interpretar os seus prelúdios. Pela terceira gravação dos 24 Prelúdios e Fugas ganhou o *Gramophone Award* para instrumental, em 1991. Faleceu na sequência de um acidente cerebral, enquanto estes tocava, em São Francisco. Excelente pianista, percorreu os palcos europeus e americanos, sendo mais celebrada como pianista e pedagoga do que como compositora.

Sofia Gubaidulina (1931) nasce na antiga União Soviética, República Tártara, e estuda piano e composição no Conservatório de Moscovo criando originais trabalhos ao improvisar sobre os instrumentos do folclore russo, caucasiano e tártaro. Nem sempre concordante com o regime soviético, a sua música reflecte as inovações do século XX num misto de mística e de liberdade, vindo a conhecer o êxito nos Estados Unidos. O seu *Concerto de Violino*, dedicado a Gidon Kremer, é porventura uma das suas melhores obras¹²⁰.



Jacqueline du Pré (1945-1987) violinista inglesa, nasce em Oxford, filha de uma talentosa pianista, Íris Greep, professora na *Royal Academy of Music*, em Londres. Com a mãe inicia estudos musicais, que para a filha compunha pequenas peças ilustradas, seguindo-se aulas na *London Violoncello School*, a partir dos cinco anos, e depois na *Croydon High School*, escola independente para raparigas, e demais instituições musicais, entre as quais a *masterclass* de Pablo Casals, na Suíça, 1960; de

Paul Tortelier, em França, 1962; e de Mstislav Rostropovich, na Rússia, 1966. Tida como uma das maiores intérpretes deste instrumento, é considerada por Rostropovich como a única das suas alunas capaz de igualar o seu desempenho.

Estreia publicamente, aos dezasseis anos, no *Wigmore Hall*, em Londres, e o seu primeiro concerto oficial tem lugar no *Royal Festival Hall*, no ano seguinte, tocando com a *BBC Symphony Orchestra*, dirigida por Rudolf Schwartz. Em 1963, surge nos *Proms*, com *Elgar Concerto*, onde se tornaria presença anual até 1969. Tocou com as maiores orquestras inglesas, Américas e israelita, e os mais afamados maestros - Sir Adrian Boult, Zubin Mehta, Leonard Bernstein e Daniel Barenboim, com quem casou em 1967, convertendo-se ao Judaísmo.

Foi galardoada com vários prémios e títulos honorários universitários, sendo a primeira a ganhar o *Guilhermina Suggia Award*, aos onze anos, condecorada com o grau de Oficial da *Order of the British Empire*, 1976, e recebendo o *BRIT Awards*, no ano seguinte, pelo melhor álbum do *Cello Concerto in E Minor* de Elgar, interpretação que se tornou legendária. A sua carreira foi, porém, efémera dada a doença, esclerose múltipla, diagnosticada aos vinte e oito anos, levando-a a uma morte prematura.

¹²⁰ Cf. ALMEIDA, António Vitorino d'. **Toda a Música que eu Conheço**. Lisboa, Oficina do Livro, 2008, pp. 584-5



Na sequência da prática musical oitocentista, constrangida ao espaço familiar ou ao salão entre amigos, várias portuguesas se afirmam, no novo século como profissionais, no palco nacional e além fronteiras. Reconhecidas pelos seus pares, e por estes incentivadas, constroem carreiras notáveis, inscrevendo-se na História da Música.



Guilhermina Suggia - Guilhermina Augusta Xavier de Medim Suggia - (1885-1950) nasce no Porto, para onde a família se transfere quando o pai, Augusto Suggia - violoncelista de mérito e professor no Conservatório de Lisboa - é convidado a leccionar na Santa Casa da Misericórdia de Matosinhos. Aprende música com seu pai e Pablo Casals - que viria a tornar-se seu companheiro -, estreando-se em público, aos sete anos, na Assembleia de Matosinhos, onde logo se revela prodigiosa. Aos dezasseis anos, uma bolsa leva-a a Leipzig, onde continua estudos musicais com Julius Klengel. Ainda jovem, percorre, como solista, as salas de concerto europeias, tornando-se violoncelista mundialmente reconhecida.

Inteligente, dotada e disciplinada, uma das primeiras artistas a entrosar-se neste instrumento, rasga convenções de género, a ela vários compositores dedicando os seus trabalhos. Vive em Paris, até 1913, com Pablo Casals, um casal pouco convencional, ambos considerados os violoncelistas mais eminentes da pré-Guerra. Após a separação, Guilhermina muda-se para Londres, onde continua uma carreira de sucesso, tocando com os melhores instrumentistas e maestros, e participando em concertos da BBC. Depois do casamento com José Casimiro Carteador Mena, 1927, o casal regressa a Portugal, três anos depois, vindo Guilhermina a formar uma nova geração de instrumentistas e continuando as suas digressões. A segunda Grande Guerra reteve-a em Portugal, trabalhando, então, com o compositor José Vianna da Motta, o maestro Pedro de Freitas Branco e o violinista Bernardo Moreira de Sá.

Deixa, em testamento, o seu Montagnana ao Conservatório de Música do Porto, e o seu Stradivarius à *Royal Academy of Music* de Londres, como fundo para estudantes de violoncelo.

¹²¹ William Whitaker. *A artista de concerto*, séc. XX

Berta Alves de Sousa (1906-1997) nasce em Liège numa família oriunda do Porto, cidade para onde acompanhou a família aquando do regresso, aí se diplomando no Conservatório de Música. Entre 1927 a 1929, estuda piano com Wilhelm Backhaus e Theodore Szantó, e composição com George Mingot, em Paris. Parte para Lisboa, onde se aperfeiçoa com Vianna da Motta.



O interesse pela direcção de orquestra, leva-a a Berlim, onde estuda com Clemens Krauss, e depois Pedro de Freitas Branco, em Lisboa.

Após 1939 faz crítica musical no jornal *O Primeiro de Janeiro*, torna-se, em 1946, professora de música de câmara no Conservatório de Música do Porto, vindo, em 1949, a leccionar a cadeira de piano. Sem menosprezar a exibição, apresenta-se em recitais e concertos, a solo, acompanhando outros ou como regente, e compõe música de câmara, coral religiosa e sinfónica, segundo a estética impressionista, tentando as novas experiências em Simetria Sonora, que praticou junto do seu criador, o compositor Fernando Corrêa de Oliveira.

Vogal do Instituto de Alta Cultura, dedicou-se a proferir conferências. Em 1941, foi distinguida com o Prémio Moreira de Sá, pelo Orpheon Portuense.



Maria Helena Sá e Costa (1913) cresce rodeada de música, é filha do pianista e compositor Luiz Costa e da pianista Leonilde Moreira de Sá, seu avô fora figura marcante na vida cultural e musical portuense e a casa de seus pais conhecia visitas de intelectuais eminentes, tradição que ela mesma manteve abrindo a sua residência a amigos, músicos e outros nomes ligados à cultura, que recebia com agrado para estes tocando.

Estuda com Alfred Cortot, em Paris, entre 1933-35, seguindo-se Berlim, 1936-39, com Edwin Fischer, empreendendo várias digressões e concertos antes e pós Guerra. Quando regressa a Portugal, é convidada para, no Conservatório de Lisboa, suceder a Vianna da Motta, seu ex-professor. Viria, posteriormente, a leccionar no Conservatório do Porto, fundado pelo seu avô. Aí, formou alunos hoje de nomeada como Adriano Jordão, Pinho Vargas, Caio Pagano, Pedro Burmester, Manuela Gouveia, Sofia Lourenço, Bárbara Dória, entre tanto mais.

Com sua irmã, **Madalena Sá e Costa** (1915) violoncelista, concertista e pedagoga, e o professor Henri Mouton, criam o *Trio Portugália*.

122



¹²² O *Trio Portugália* no Palácio Nacional de Sintra, 1959, imagem in COSTA, Helena Sá e. **Uma Vida em Concerto**. Lisboa. Campo das Letras, 2001

Fez notável carreira internacional, como solista em música de câmara ou em orquestra, sendo como pianista e pedagoga que mais se destacou. Bach era a sua devoção, a que acrescentava Mozart, Beethoven, os românticos, e, entre os portugueses Carlos Seixas, João Domingos Bomtempo, Luiz Costa Armando José Fernandes, Croner de Vasconcelos, Cláudio Carneyro, Fernando Lopes Graça, Joly Braga Santos e Fernando Corrêa de Oliveira. Recebeu, em 2000, o Prémio Almada.

123



Maria de Lurdes Martins (1926), compositora e pianista, compôs música de câmara e para orquestra, peças para piano, cravo e canto. Salientou-se com um *Trio para piano, violino e violoncelo*, pelo que recebeu o Prémio Carlos Seixas, 1959; e a partitura coral-sinfónica *O Encoberto* - sob texto de Fernando Pessoa -, Prémio Calouste Gulbenkian, 1960.

Clotilde Rosa (1930), filha dos músicos José Rosa e Branca Belo Carvalho Rosa, nasce em Lisboa, cedo iniciando estudos de piano particulares, sucedendo-se cursos de Piano e Harpa no Conservatório Nacional, sendo esta o instrumento a que se dedicou. Entre 1960-63, estuda Harpa na Holanda, Paris e Colónia. Em Portugal, começa por integrar o grupo *Menestréis de Lisboa*, vindo a juntar-se aos músicos de vanguarda, após tocar *Imagens Sonoras*, de Jorge Peixinho, futuro *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa*, por esse criado em 1970. Vindo a compor um trecho para a obra colectiva *In-con-sub-sequência*.



Não se distanciou, contudo, da música antiga, criando o *Trio Antiqua* - junto com Carlos Franco e Luísa de Vasconcelos. Como compositora, produz *Encontro*, 1976 - 10º lugar ex-aequo na *Tribune International de Compositeurs*, em Paris; *Variantes*, 1º Prémio no Concurso Nacional de Composição da Oficina Musical do Porto; e *Contornos*, obra de câmara escrita para o Opus Ensemble. Adepta do experimentalismo, compõe *As quatro estações do ano* e *Projecto-collage*.

Instrumentista nas orquestras Sinfónica Nacional, da Emissora Nacional, do Teatro Nacional de São Carlos e da Fundação Calouste Gulbenkian, dedicou-se, também, ao ensino, a ela se devendo a introdução da música contemporânea no programa curricular de Harpa no Conservatório Nacional.

¹²³ Paulis Postazs. *Rapariga com bandolim*, séc. XX



124

Constança Capdeville (1937-1992) nasce em Barcelona e radica-se em Portugal em 1951, devido às condicionantes políticas espanholas. Continua, no Conservatório Nacional de Música de Lisboa, os estudos iniciados em Barcelona, sendo aluna de piano de Varela Cid, formando-se em interpretação de música antiga.

Criativa, a compositora e pianista revela-se uma força da natureza. Cria, junto com Olga Prats, os *happenings*,

espectáculos musicais, e escreveu várias obras para teatro - *Que mon chant ne soit plus d'oiseau*, para orquestra, *Variações de Igor Stravinsky*, e para órgão. Dedica-se ao ensino de composição na Academia de Música de Santa Cecília, na Escola Superior de Música de Lisboa e na Universidade Nova de Lisboa. Foi-lhe concedido, postumamente, o Grau de Comendadora da Ordem de Santiago da Espada, 1992.



Olga Prats (1938) - pianista, professora e pedagoga, laureada com a Medalha de Mérito da Freguesia da Parede, 1998, Medalha Municipal de Mérito Cultural da C^aâmara Municipal de Cascais, 1999, e homenageada com a menção de Honra e Louvor Sindical do Sindicato dos Músicos, 2002 -, e **Ana Bela Chaves** (1952) - primeiro violetista da Orquestra e Paris, agraciada com a condecoração de *Grande Oficial da Ordem do Infante D. Henrique* -, duas das mais prestigiadas intérpretes contemporâneas portuguesas, juntas fundaram o *Duo de Piano e Violeta*, 1969; e *Opus Ensemble*, 1980, - junto com Bruno Pizzamiglio, oboísta e chefe de orquestra, e Alejandro Erlich Oliva, contrabaixista -, o grupo de Câmara português com vasto currículo internacional.

¹²⁴ Imagens, 1 - Boris Israilovich Anisfeld. *Rapariga com guitarra*, séc. XX; 2 - Maurice Barraud. *No concerto*, séc. XX; 3 - Tamara de Lempicka. *A música*, 1929

Maria João Pires (1944) dá aos cinco anos o primeiro recital e, aos sete, toca em público concertos de Mozart, vindo a receber, dois anos depois, o prémio da Juventude Musical Portuguesa. Estuda, no Conservatório de Lisboa, com o professor Campos Coelho, seguindo-se a *Musikakademie*, em Munique, com o professor Rosl Schmid, e Karl Engel em Hannover.



O seu nome faz-se internacionalmente, ao ganhar em Bruxelas, 1970, o concurso internacional comemorativo do bicentenário de Beethoven. Sucedem-se digressões mundo afora, tocando dos clássicos aos românticos, Bach, Beethoven, Schumann, Schubert, Mozart, Brahms e Chopin, tocando a solo ou em orquestra nas mais afamadas salas de concerto da Europa, Estados Unidos, Canadá, Japão e Israel. Entre os inúmeros registos, destacam-se as Sonatas de Beethoven e Grieg, Trios de Mozart, os Impromptus de Schubert, e Chopin, Nocturnos e outras composições. Sendo-lhe atribuído o Prémio Pessoa, em 1989.

Funda o Centro de Belgais para o Estudo das Artes, Castelo Branco, promovendo o ensino de jovens e fomentando a cultura. Reside, actualmente, no Brasil, nos arredores de Salvador, Bahia, anunciando que irá pedir a nacionalidade brasileira, mantendo a portuguesa.

Maria João Pires impõe-se como a pianista portuguesa contemporânea mais notável.



125

¹²⁵ Imagens, 1 - Oleg Zhivetin. *Música pessoal* e *Bandolim dourado*, séc. XX



126

O termo *mecenato* deve o nome a Caius Mecenaz, séc. I a.C., cidadão romano, político e estadista, conselheiro político do imperador *Augustus*, que por ele se fazia representar em missões políticas. Primeira figura na História a defender publicamente a protecção das artes e letras, Mecenaz financiou generosamente o círculo literário de Horácio, Virgílio e Propertius, aos quais devotava, igualmente, a sua amizade. Do seu nome derivou a prática de proteger, financeiramente ou através de iniciativas, artistas e intelectuais.

127



O Renascimento e o Iluminismo assistiram a grande apreço das artes em geral, sendo a música uma paixão comum nas cortes europeias, tornando-se as italianas grandes centros culturais. As cortes de Ferrara e Mântua e as grandes famílias, Este, Medici, Orsini, apoiam grandemente os artistas.

Isabella d'Este (1474-1539), virtuosa no alaúde e de bela voz, presidia ao círculo cultural da corte de Mântua, lugar de artistas de todas as artes; os Médici, grandes apreciadores de ópera, esta fomentaram, mandando, **Cláudia de Médici** (1604-1623), esposa do imperador Leopoldo V de Habsburgo, erigir, em Innsbruck, um teatro destinado à introdução da ópera italiana¹²⁸. De igual modo, **Margarida Teresa**, infanta de Espanha, (1651-1673) casada com Leopoldo I de Habsburgo, exímia música e organista, amante de ópera, levou a que o marido para ela criasse, em Viena, as festas do *Pomo d'Oro*. Tal-qualmente contribuíram para a difusão da arte musical **Isabel a Católica** (1451-1504) dando ao órgão um destaque especial; **Isabel de**

¹²⁶ Aleksei Tivetsky. *Alegro Moderato*, séc. XX

¹²⁷ Jean Gautier d'Agoty. *Maria Antonieta tocando harpa na sua câmara, em Versalhes*, séc. XVIII

¹²⁸ Cf. BENNASSAR, Bartolomé. *A Cama, o Poder e a Morte – Rainhas e princesas na Europa do Renascimento ao Iluminismo*. Lisboa. Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2009, p. 225-228

Inglaterra (1533-1603), virtuosa em virginal e espineta, cria na sua corte uma considerável orquestra, dotando a capela real de músicos e instrumentistas; e **Maria da Hungria** (1505-1558), filha de Joana a Louca e Filipe o Belo, tocava manicórdio - instrumento de cordas do século anterior -, alaúde, espineta, virginal e viola, que consigo sempre transportava em viagem, quando governadora dos Países Baixos, cria, em Bruxelas, a sua capela com vários músicos e cantores, tanto adultos quanto crianças, protegendo os compositores. As capelas foram assaz importantes nas casas soberanas de Habsburgo, sendo fundamental a de Maria da Hungria, vindo as princesas desta corte a criar, ainda, o concurso de polifonia franco-alemã que se imporia do século XV ao XVIII.



129

Nos séculos XVII e XVIII, os músicos ou trabalhavam para a corte ou para o clero, por uma ou outro apadrinhados, havendo sido agraciados os compositores mais eminentes.

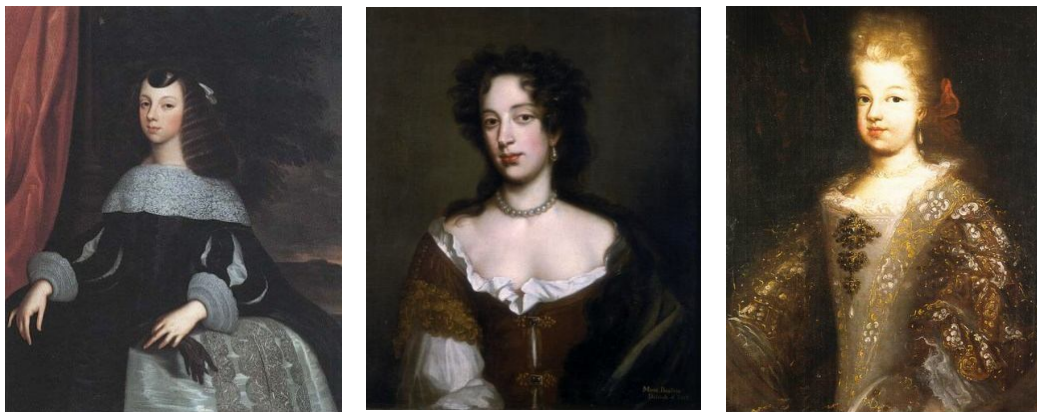
Em Inglaterra, **Catarina de Bragança** (1638-1705), a infanta portuguesa segunda filha de D. João IV e D. Luísa de Gusmão, rainha consorte de Carlos II de Inglaterra, Escócia e Irlanda, e **Maria de Modena** (1658-1718) esposa de Jaime II, ambas encorajavam as artes, aprovando

¹²⁹Isabella d'Este Isabella d'Este por Tiziano, 1534-6; Claudi de'Medici por Lorenzo Lippi, 1646-8; Margarida Teresa de Áustria por Juan Bautista Martinez del Mazo, 1666; Isabel, a Católica por anónimo, sd; Isabel I de Inglaterra por Edward Spencer Bessly, 1892; Maria da Hungria por anónimo, 1550-60

Maria de Modena a tradição francesa das *precieuses*, assim apadrinhando a sua corte de poetisas, Katherine Philips, Lady Anne Killigrew, e Anne Finch¹³⁰.

Maria Luísa de Sabóia (1688-1714), italiana, rainha consorte de Espanha, esposa de Filipe V, não só governou bem o país na ausência do seu esposo aquando da Guerra de Sucessão espanhola, como dirigiu as artes na corte.

131



E **Maria Casimira, rainha da Polónia** (?-1715), quando destronada pelo filho, se muda para Roma, contrata Domenico Scarlatti como director musical do teatro que erigiu no palácio, tornando-se a sua primeira mecenas, para ela Scarlatti havendo composto sete óperas. Incentivadora das artes, viria a abandonar a sua esplendorosa corte, em 1714, ausente de meios financeiros de manter. Maria Casimira desloca-se para Paris, onde é acolhida por Luís XIV, falecendo no ano seguinte.

132

Scarlatti torna-se, então, mestre de capela do Vaticano, e, a convite de D. João V, vem para Lisboa, em 1720, tornando-se mestre de capela da corte portuguesa e professor de música de **D. Maria Bárbara de Bragança** (1711-1758), filha do rei, princesa da Beira, que, ao tornar-se rainha de Espanha - pelo casamento com Fernando VI -, dele se faz acompanhar. Erudita, fluente em seis línguas, amante das artes, com predilecção para a música, para ela, Domenico Scarlatti, compõe as sonatas de cravo, marco na história da música de setecentos. Tomou, também, como seu protegido Carlo Broschi, o castratto, Farinelli,



Também em setecentos, na corte de Hannover, Alemanha, **D. Sofia**, princesa-mãe, e a herdeira sua filha **Carolina** reuniam um círculo de intelectuais no seu principado, entre eles Händel, antes de este se mudar para Inglaterra, país de que Carolina viria, com o casamento, a tornar-se rainha, assim continuando a proteger o artista, trabalhando este no teatro real de ópera.

¹³⁰ Ver **da Leitura e da Escrita**. Para Anne Finch ver também **da Música**.

¹³¹ Imagens, Catarina de Bragança por Dirk Stoop, c.1601; Maria de Modena por Willem Wissing, 1680; Maria Luísa de Sabóia por anónimo, séc. XVIII

¹³² Maria Bárbara de Bragança por anónimo, sd



133

As mulheres mais poderosas de França, esposas e amantes dos reis de Bourbon, foram incondicionais impulsionadoras da música, e outras as seguiram. **Ana da Áustria**, mãe de Luís XIV mantinha a sua corte de músicos onde ela mesma tocava, enquanto **Madame de Mostespan** e **Madame de Maintenon** organizavam, nessa mesma corte, concertos de câmara privados nos seus apartamentos, igual fazendo a nora do monarca, a **duquesa du Maine**, no seu castelo de Sceaux, perto de Versalhes.

Marie Leszcinska, após o casamento com Luís XV, 1725, inaugurou os *Concerts chez la Reine*, em Versalhes, e tocava ela mesma vários instrumentos, embora sem grande relevância, incentivando jovens músicos. Participava nos concertos de música de câmara, onde cantou o castrati Farinelli. Também **Madame de Pompadour**, após 1745, fomentou e participou em eventos privados na corte, onde eram cantados excertos de ópera.

Embora a música tocada na corte francesa fosse mais conservadora que a tocada nos salões parisienses, em casas privadas e no Palais Royale, privilegiando a música francesa, oficial, e menosprezando a italiana, considerada subversiva, era notório que a corte patrocinava a música que se fazia em Paris.

134



Maria Teresa (1717-1780), Princesa Imperial e Arquiduquesa da Áustria, Princesa Real da Hungria e da Boémia, primeira e única mulher a chefiar a Casa de Habsburgo, incentivava a produção feminina fazendo-se rodear por largo grupo de mulheres musicalmente dotadas.¹³⁵

¹³³ Jan van Kessel. *Alegoria da Audição*, séc. XVII

¹³⁴ Maria Teresa da Áustria por Martin van Meytens, 1759

¹³⁵ Nota pertinente, dada a protecção que Maria Teresa concedia às artistas e protecção que dava às mulheres em geral, a ela se deveu o término da fogueira para as mulheres condenadas por feitiçaria.

Também a corte de **Maria Antoineta**¹³⁷ (1755-1793), sua filha, não era, de todo, apenas luxo e frivolidade. *Marie Antoinette* não foi também apenas a *reine martyre*. Um rasgo de loucura, outro que tal de exuberância. Um gosto pelo excelso, uma apetência para a extravagância. O fausto. O pendor para o belo. Mas também o culto da natureza e das artes.



O íntimo *Petit Trianon*, seu pequeno reino privado, era lugar de festa, salão de tertúlia, teatro, concerto. Mas também lugar de retorno à natureza, frescura de flores e cascatas, onde se despoja do protocolo. Colorido e temática que transpõe para o vestuário e decoração. Criou um estilo, ainda hoje a ela associado, entre a modernidade e o Oriente. Ainda que não de uma beleza deslumbrante, Marie Antoinette sempre despertou interesse ou fascínio. Inocente ou malicioso, o seu rosto era tão versátil e espontâneo que atraía os artistas. Foi a rainha de França mais representada por pintores e escultores, e também as biografias suscitaram curiosidade. A maior parte dos retratos originais de Marie Antoinette desapareceram durante a Revolução, segundo lei de Março de 1793.¹³⁸

Marie Antoinette cresce seduzindo, rodeada de esplendor, não estava destinada a reinar. Mas quereria ela ser rainha? Supostamente não. O seu casamento foi projecto político.

De cuidada educação artística, Marie Antoinette desenha, representa, canta e dança. Apaixonada pelas ideias novas, amante das artes, delas protectora - e onde se impõe, pois que a participação política lhe era travada - acolheu artistas, patrocinou a pintura e a música. Charpentier, Jaurat, Madame Nivelon, Jeanne Bocquet e a própria Elisabeth Vigée-Lebrun, uma das favoritas de Marie Antoinette, eram copistas da corte. Mecenas do reino que lhe calhou em sorte, e ao qual procurava escapar, seduzida pela liberdade. Inteligente, arguta, astuciosa, Marie Antoinette, protagonista do excesso, a sua vida foi um palco. Na vida como na morte, a emoção e o drama. Ávida de prazer, até ao último acto.

Na corte erudita de Weimar, Alemanha, destacam-se as irmã e sobrinha de Frederico, o Grande, Anna Amália, princesa da Prússia, e Anna Amalia, duquesa de Saxe-Weimar, praticantes de música, desenvolveram notáveis empreendimentos como mecenas das artes. À sua volta, outras mulheres cultas, praticavam a escrita e a música, como Charlotte von Stein sua sobrinha Anna Amália von Helvig.

¹³⁶ Mara Antonieta à la rose por Elisabeth Vigée-Lebrun, 1783

¹³⁷ Para outras mecenas setecentistas, ver [da leitura e da escrita - século XVIII, salonnieres e bluestockings](#)

¹³⁸ De igual modo, foram destruídos bustos em pedra e biscuit, bem como os moldes destes, e outras peças contendo as efígies reais. Receando a morte, os nobres, eles mesmos, fizeram desaparecer obras pessoais, bem como ofertas do casal real, pelo que as hoje existentes provêm de colecções estrangeiras, públicas ou privadas, pois que a corte de Versailles possuía copistas que exclusivamente reproduziam quadros da rainha, para deles fazer oferta.



Anna Amália, princesa da Prússia, (1723-1787) nasce em Berlim, irmã de Frederico, o Grande, tinha pela música uma paixão, proibida pelo seu pai, Frederico I, que a música odiava, apenas iniciando a sua formação musical após a morte deste. Aprende a tocar cravo, flauta e violino, recebendo instrução do irmão. Aos vinte anos, casa secretamente com o barão Friedrich von der Trenck, um aventureiro que inspira Victor Hugo e Voltaire, vindo a ser encerrada, grávida, pelo irmão, na Abadia de Quendling, anulado o casamento e preso o marido por dez anos, mantendo-se correspondência entre os conjugues até à morte de Anna. Convertida abadessa de Quendling, em 1755, devota-se à música como compositora e mecenas. Compôs música de câmara havendo sobrevivido poucos dos seus trabalhos, eventualmente por si mesma destruídos, pois que muito exigente consigo mesma. Desenvolveu valoroso trabalho na preservação de música antiga, colecionando obras de Bach, Händel, Telemann e outros, assim edificando uma biblioteca música de incalculável valor.

Anna Amalia, duquesa de Saxe-Weimar (1739-1807), filha de Carlos I e sobrinha de Frederico, o Grande, casa aos dezasseis anos, com o duque Ernst de Saxe-Weimar, assumindo funções de Regente dois anos depois, com a morte do marido, que manteve até 1755, quando o filho mais velho ascende ao cargo. Não apenas bem governou politicamente, como promoveu as artes e a troca de experiências, rodeando-se de músicos e escritores. Aluna de composição e praticante de piano, talentosa e culta, promoveu a tradição do *singspiel* - contribuindo com composições suas sobre textos de Goethe -, e compôs canções e sonatas para piano e música de câmara. Quando Goethe parte para Itália, segue o escritor, com o fim de estudar a música e pintura do país, aí residindo entre 1788-90, e, por intermédio deste, conhece Angélica Kauffmann, pintora, que a ajudou na localização de partituras antigas e outras antiguidades. Fundou o teatro alemão de Weimar, a ela se atribuindo, também, a edificação dos museus da cidade.



Em Portugal, **D. Maria I** (1734-1816), primeira rainha reinante, filha de D. José e de D. Mariana Vitória de Bourbon, foi educada apreciando o ar livre, a música e a convivência. A sua personalidade, muito religiosa e pouco determinada cedeu aos mandos do Marquês de Pombal, mas foi durante o seu reinado que foram levadas a cabo obras de vulto cultural, como a Academia das Ciências e a Real Biblioteca Pública de Lisboa, bem como a Basílica da Estrela rica de escultura e demais obras.



D. Maria II (1819-1853), filha de D. Pedro IV e da Imperatriz Leopoldina de Habsburgo, não foi em vão denominada *A Educadora* ou *A Boa Mãe*, em virtude da educação esmerada dispensada aos seus filhos. Educada em Paris, as artes faziam parte da sua vida, interesse partilhado com o seu terceiro marido, D. Fernando de Saxe Coburg-Gotha, príncipe da Baviera, possuidor de vastíssima cultura e sensibilidade artística, que ordenou a edificação do Palácio da Pena, em Sintra. Richard Strauss, o compositor, convidado de D. Fernando, terá ficado perplexo com a beleza do lugar.

Segunda esposa de D. Fernando, a **Condessa de Edla** - Elise Friedericke Hensler - (1836-1929), suíça, chegara a Portugal como membro da Companhia de Ópera de Laneuville, para cantar no Teatro Nacional de São João, no Porto, e no Teatro Nacional de São Carlos, em Lisboa. Cantora, actriz, escultora e pintora, após o casamento com Fernando II, o casal faz da sua residência activo centro intelectual. Admiradora do trabalho do compositor Vianna da Motta, é a expensas da família real que este segue para Berlim, onde foi aluno de Lizst.



Mais tarde, quando se radica em Portugal após o início da 1ª Grande Guerra, Vianna da Motta vem a ser patrocinado pela **Marquesa de Cadaval**.

139



Sobre a residência de Lisboa de D. Maria Joana de Sá e Menezes (1779-1859), **2ª Condessa de Anadia**, diz Marianne Baillie, Carta XXVI, datada de 25 de Outubro de 1821, *“Na residência de Lisboa, tem ela uma bela colecção de pinturas pelos antigos mestres italianos, entre as quais reconhecemos Corregio e Miguel Ângelo. Tem também um teatro particular, onde as três filhas por vezes representam ópera, visto que todas elas*

*gostam muito de música”*¹⁴⁰. Já o marquês de Fronteira e de Alorna se lhe refere nas suas memórias *“A casa mais alegre e onde se reunia a sociedade de todas as cores políticas era a da boa e simpática condessa de Anadia (...) onde tínhamos, ora teatro, ora concertos, e, muitas vezes, partidas de dança”*¹⁴¹.

¹³⁹ Franz von Persoglia. *Cena de interior*, séc. XIX

¹⁴⁰ in BAILLIE, Mariane. **Lisboa nos anos de 1821, 1822 e 1823**. Lisboa, Biblioteca Nacional, 2002, p. 120

¹⁴¹ Cf. Nota 4 - Prefácio, p. 20, idem

Era tida, neste tempo, como também senhora de invulgar cultura, a **Condessa de Alva, D. Mariana de Sousa e Holstein**, protectora das Belas Artes. Igualmente pintora de mérito - produziu desenho em miniatura e óleo, pintando paisagem e género floral -, D. Mariana, que dominava também o italiano e o francês, chegando a aprender o inglês, era considerada ainda pela sua inteligência e vasta cultura, que a sua correspondência atesta¹⁴².

143



Todo o século XIX assistiu a mecenas de escritores e jovens músicos, César Cui e Borodin, protegidos pela belga **Condessa Maria Clotilde Mercy-Argenteau**, também pianista, que aprendeu russo traduzindo alguma da música vocal, e mais organizava serões na sua residência bem como financiava concertos públicos. Graças a ela, César Antonovich Qui apresenta a sua ópera *O*

Prisioneiro do Cáucaso, em Liège, 1885, retribuindo, em gratidão, com um ciclo de peças para piano com o nome de Marcy-Argenteau.

A **Condessa Merlin**, que acolhia vários artistas no seu salon, como Maria Malibran, a cantora, e que cantava igualmente bem, era, por vezes, acompanhada por Rossini, seu protegido. Uma das frequentadoras do seu círculo, Georges Sand, se não apoiou financeiramente Chopin, dada a sua parca disponibilidade financeira, incentivou-o com alento e entusiasmo.

Nádia von Beck, mãe de 18 filhos, que mantinha na sua residência um salão cultural aberto a intelectuais, veio a proteger Tchaikovsky, dizendo-se ser este o que mais beneficiou do seu mecenato, recebendo uma avultada pensão anual, seis mil rublos. Mecenas e protegido nunca se terão encontrado, mantendo, porém, um contacto epistolar assíduo, havendo sido sobrevivido 1 200 cartas trocadas entre 1877-90.

A ela, o compositor dedica o 3º andamento da sua 4ª sinfonia. Em 1890, a mecenas quebra esse vínculo com o músico. Tchaikovsky morre em 1894 e Nádia dois anos depois.

À semelhança das soberanas, a aristocracia apadrinhava, igualmente, os compositores. Vindo as senhoras que dirigiam os seus salões particulares a incentivarem e patrocinarem artistas e músicos. O apoio que algumas mulheres davam não era apenas financeiro mas também psicológico, levando aos criadores serenidade e paz de espírito, e organizando-lhes a logística de concertos.

¹⁴² Cf. MACHADO, Cyrillo V. **Colecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, arquitetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal**. Lisboa, Victorino Rodrigues da Silva, 1823 Para Cyrillo Machado ver **das Guildas e Academias**

¹⁴³ Pauwels Francks. *Alegoria da música*, séc. XVI

INFERÊNCIAS



144

A música desperta o eu essencial, que se projecta em expressão artística. Prestidigitadora, é a pedra que se molda em melodiosas esculturas, são as tintas que se associam em magia de movimento, as palavras harmonizando-se em jogos de musicalidade, ou o corpo em desempenhos de malabarismo. Inspiradora, a música apresenta-se como a musa de todas as artes.

Eleva e enleva, e, deste modo, desce do divino até aos homens, e estes transporta a um plano superior. Outras artes - como a pintura e a escultura - usam representar os anjos acompanhados de instrumentos musicais e entoando cânticos celestes, debruçando-se as diferentes teorias quanto à origem da música sobre os efeitos desta enquanto meio de comunicação entre os homens e os deuses, pois estreitos são os laços entre o mundo do profano e a elevada esfera do sagrado.

Elementos fundamentais da música, o *ritmo* ordena o tempo, a *tonalidade* ordena o som. Música é ordem, ainda que do caos se faça ordem. Considerada como uma ciência desde a Antiguidade - posto que uma das artes liberais do *quadrivium*, música, aritmética, geometria e astronomia -, a música é uma linguagem outra para lá da linguagem. Antes do séc. VI a.C., a poesia épica era acompanhada pela harpa, no século seguinte, a lírica era canto recente acompanhado pela lira. Solenes os cantos em louvor aos deuses. Ligada, porventura não apenas à religião como à política, o mistério envolverá, todavia sempre, a música da Antiguidade, dada a ausência de registos sonoros, testemunhos reais.

Aristóteles diz, na sua *Poética*, que a imitação é, desde sempre, inata no ser humano sendo que os primeiros ensinamentos são por esta via proporcionados. Assim, os primeiros seres humanos reproduziram os primeiros sons imitando a natureza, pássaros e vento, e os primeiros

¹⁴⁴ Imagens, 1 - Cornelis de Heem. *Vanitas*, c. 1661; 2 - Francois-Leonard Dupont-Watteau. *Natureza-morta*, 1785

instrumentos propriamente ditos terão sido de percussão e sopro - paus, pedras, canas, que terão dado origem a flautas e tambores -, seguidos dos de cordas.

Aos gregos devemos a palavra *música* - *musiké* - e tem esta a ver com o antigo cântico em verso, associando-se às musas, na sua origem deusas do ritmo e do canto, e, por inerência, às fontes, ritmado fluir de águas e canto das mesmas correndo.

Atentando nas antigas musas, e nos atributos de que se fazem acompanhar, quase todas apresentam uma ponte com a arte dos melodiosos sons representando o ritmo apaziguador e civilizado. *Euterpe*, porque a deusa da música, faz-se acompanhar de uma flauta; *Erato*, que canta a poesia, e *Terpsícore*, musa da dança, ambas trazem uma lira; *Clio*, musa da História e da criatividade, porque a da glória e fama, acompanha-se de uma trombeta; *Calíope*, musa da poesia épica, é tida como a da bela voz; *Polímnia* é musa do canto e hino e da poesia sagrada; e *Apolo*, mentor destas entidades, deus da música, luz, verdade e poesia, ele mesmo também tocador de lira, apresentando-se, para os gregos, a encarnação da música. Também o arrebatado Baco/Dionísio, deus do êxtase, se associa à dança e ebriedade, remetendo para ritmos extasiantes. De igual feição, as sacerdotisas¹⁴⁵, a serviço dos deuses, dirigiam ritos em cerimónias onde cantavam e dançavam, acompanhadas de mulheres músicas.

Aos gregos se deve, também, a reflexão sobre a música, havendo as primeiras obras teóricas sido escritas por Aristóteles, Euclides, Nicómano e Aristoceno. E, na Antiguidade tardia, Boécio (480-525 d.C.), filósofo, distinguiu diferentes conceitos na música, a *mundana* - música do mundo -, a *humana* - equilíbrio do homem -, a *instrumentalis* - a música propriamente dita -, sendo o ideal conseguir um estado de harmonia entre todos.

E é, ainda, ao Teatro grego que se deve o conceito de *orquestra* - sendo *orchestra* o hemicírculo frente ao palco que, mais tarde, viria a rebaixar originando o *fosso* -, pois nas tragédias, o coro e solistas muito contribuíam para o sucesso das representações.

Em várias civilizações, como os primitivos povos nórdicos, a música associou-se a misteriosos poderes, porquanto afastava espíritos e se acreditava ser influente na fertilidade, nos amores, guerra ou jogo. O músico, enquanto instrumentista, era tido como o virtuoso abençoado com forças do Além - benéficas ou perniciosas -, em harmonia com a natureza e o espírito.

Autores como Platão e Aristóteles associavam a música à razão e à ordem, embora se acreditasse que à mulher despertaria sensualidade, excitação, paixão e, porque não, loucura, reportando para as festividades aos deuses, suas danças eróticas, estados de êxtase e orgia, conotação que teria impacto na Idade Média - também Santo Agostinho dela duvidava enquanto atractivo sensual que distraía o indivíduo da fé¹⁴⁶. Quiçá porque a música evocava angélicos cantos, os anjos ilustram iluminuras e surgem talhados nas catedrais - uma forma de remeter esta arte ao celestial e não consentir a cedência ao prazer do ouvido, deixando a

¹⁴⁵ Ver [das Entidades Femininas](#) - das sacerdotisas

¹⁴⁶ *Les plaisirs de l'ouïe m'avaient enveloppé et subjugué plus tenacement, mais vous m'avez délié et libéré. Je me plais maintenant encore, je l'avoue, aux chants qu'animent vos paroles, lorsqu'ils sont exécutés par une voix agréable et savante, sans toutefois me laisser lier par eux et tout en gardant la liberté de me lever quand je le veux.*, Saint Augustin (345-430), in **Les Confessions**, Livre Dixième, chapitre XXXIII. Paris. Garnier Flammarion, Garnier Frères, 1964, pp. 236-7

música em pureza, não feiticeira. Daí, que os primeiros cristãos se dedicassem ao canto simples, à imagem dos antigos cantos romanos e salmos judaicos que viriam a dar o gregoriano, um canto em uníssono, sem acompanhamento musical, onde todas as vozes eram iguais - muitos dos portais de catedrais figuram David (1000 a.C-900 a.C), rei de Israel, considerado pelos profetas como o Messias, fundador da tradição judaica, cantando acompanhado da lira e alguns documentos atribuem-lhe a composição de salmos¹⁴⁷.

Breve o Cristianismo introduziria grandes modificações na cultura grega. Na contextura bizantina dos primórdios do império, apenas raros nomes femininos surgem referenciados em manuscritos musicais, restrita contribuição que se deverá ao facto de os homens dominarem a política, religião e filosofia - sendo as mulheres tidas como intelectualmente inferiores -, para lá de se associar a prática musical às hetairas gregas, associação à prostituição que inibia o ensino e exercício musical às jovens e mulheres solteiras, sendo que o Cristianismo proibia ainda a participação da mulher nos coros litúrgicos¹⁴⁸. Documentos atestam, contudo, que, entre os séculos II e IV, as mulheres pertenciam a algumas congregações, onde participavam cantando - Samosata, Síria, Jerusalém e Edessa - pelo que, muito provavelmente, o fariam em Bisâncio¹⁴⁹, porquanto as crónicas de homens de religião referem que a música acompanhava as representações teatrais, pantomimas e espectáculos de dança, onde a mulher participava a par do homem, dançando, tocando e cantando, embora estas fossem consideradas prostitutas. Na Antiguidade romana, a música introduz uma divisão de sexo no que refere as notas e instrumentos contrastando com a partilha aquando da prática musical, pois que, impossível de separar a música da dança, esta última se situa à margem do masculino, sendo o travestimento a demarcar as fronteiras entre o feminino e o viril, como bem o demonstra o episódio de Aquiles travestido no gineceu do rei Licomedes.

Se da Antiguidade chega, um legado de mulheres compositoras, já pouco se conhece da produção feminina na música bizantina medievla. Porque, a Ocidente, a referência a compositoras femininas se apresenta algo mais profícua, ou as fontes menos contidas, para a vacuidade bizantina, muito terá, porventura, contribuído a reticência dos escribas gregos que tinham por hábito ausentar as produções de autoria. No que a este império refere, e posto que se alargou por mais de mil anos - do século IV até à sua queda em 1453 -, é alongada a restrita

¹⁴⁷ Os Livros de Samuel e dos Reis, Antigo Testamento, falam da sua harpa legendária, lira ou *Kinnor*, a cítara dos antigos hebreus. De igual modo o dicionário dos Símbolos descreve a lira como *la participation active à l'union Beatifique* na iconografia cristã. in CHEVALIER, Jena & GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des Symboles**. Editions Robert Laffon, Bouquins. Paris, 1982

¹⁴⁸ 34 - *As vossas mulheres estejam caladas nas igrejas; porque não lhes é permitido falar; mas estejam sujeitas, como também ordena a lei.* 35 - *E, se querem aprender alguma coisa, interroguem em casa a seus próprios maridos; porque é vergonhoso que as mulheres falem na igreja.* in 1º Epístola de São Paulo aos Coríntios, in I *Coríntios* Capt.14, 34-35, A Bíblia Sagrada, 2º Testamento, tradução de João Ferreira de Almeida.
Versão on-line in <http://www.bibliasagrada.web.pt/>

¹⁴⁹ Cf. TOULIATOS, Diane, op. cit.

participação medievla feminina em todos os aspectos da vida social de Bisâncio¹⁵⁰. Deste modo, enquanto sobreviveram alguns nomes no que respeita a produção litúrgica - dados os registos conventuais, atestando da elevada cultura bem como do estatuto social da mulher em clausura -, um grande vazio se faz no que respeita ao profano. Depois que a música secular fora proibida às mulheres respeitáveis, estas voltaram-se para a temática sacra, tornando-se os conventos lugares de mulheres prendadas, de grande produção e actividade musical, ainda que, dada a misoginia, poucos trabalhos hajam sobrevivido.

A música medieval ocidental, maioritariamente litúrgica - pois que o clero era a classe mais letrada - veio, com as cruzadas, a assistir ao benefício da música profana, ainda que a Virgem se mantivesse figura pela qual os músicos denotavam grande devoção quaisquer fossem os seus credos - vários foram os compositores a criarem cantos litúrgicos para o serviço religioso cristão.

Sendo o instrumento musical proibido na liturgia primordial - pois a Deus apenas podiam chegar as vozes humanas -, os cantos eram hinos, salmodias e cantos gregorianos, sendo o sacerdote escolhido como aquele cujo som/voz mais agradaria. Porque as artes se encadeiam, a arquitectura gótica religiosa fazia-se ao serviço da música. Apostando na ressonância, os cantos litúrgicos propagavam-se por todo o templo, bem como qualquer sussurro se tornava audível, o que contribuía para a onipotência, ubiquidade e onipresença de Deus - já os teatros gregos eram construídos com uma acústica perfeita, pronunciando, num canto, uma palavra, em voz baixíssima, esta consegue ser nitidamente percebida no canto oposto.

O século XIII assiste ao aparecimento dos *trouvères*, sucessores dos trovadores do XII e XIII, que, criando a poesia lírica francesa, fixam as formas da balada e *rondeau*. A *Ars Antiqua* levando ao nascimento da polifonia em *Notre Dame* com o órgão e motete - este conciliando o canto litúrgico, acrescentando duas ou mais vozes, e nas formas profanas cantilena e *rondeau* e seu caleidoscópio de vozes trouxe liberdade textual e melódica. Será o início da *Ars Nova*, a música não apenas do domínio dos monges mas tornando-se uma arte profissional.

O mundo feudal assiste, porém, a um declínio político e religioso, desordem resultante da Guerra dos Cem Anos, opondo a França e Inglaterra entre 1337 e 1453, em que a Peste Negra de 1348 dizimaria cerca de metade da população europeia. As sucessivas guerras e epidemias foram, todavia, contendo a actividade artística e a reforma protestante de Lutero apelaria a maior contenção nos cânticos sendo substituído o Latim pelas línguas vernaculares.

As mulheres, enquanto compositoras, emergiriam no período renascentista tardio, ausência até então justificada dado ser hábito improvisar aquando dos serões na corte, menosprezando-se o registo escrito, e também porque o treino que recebiam não implicava necessariamente a passagem da teoria à composição. Sabendo que a sua música permaneceria em partituras,

¹⁵⁰ Os alojamentos femininos na corte imperial bizantina situavam-se em espaços privados do palácio, distantes dos homens, e as que frequentavam as catedrais de Constantinopla sentavam-se à esquerda, frente ao altar, enquanto os homens ocupavam os lugares à direita. Cf. TOULIATOS, Diane. *Medieval Women Composers in Byzantium and the West* in Proceedings of the Vth International Congress of Musicology "Musica Antiqua Europae Orientalis". Bydgoszcz, Poland, 1982, pp. 687-712

não sendo escutada, tal as terá levado a negligenciar a produção escrita, quedando-se pelo improviso, e este sim seria profícuo. Para esta ausência muito parece ter contribuído ser a música *a cappella* a escutada nas cortes medievais, grupos que a corte empregava e estavam interditos às jovens. Os motetes e madrigais - estes segundos que dariam origem à ópera - então compostos para o canto *a cappella*, à semelhança dos cantos litúrgicos gregorianos, consistiam apenas em música vocal sem acompanhamento musical. Perante tal, verosimilmente, muitos dos trabalhos anónimos em manuscritos, impedindo a sua identificação, podem ser de autoria feminina.

O Renascimento apresenta-se menos inovador na música que na pintura e outras artes, procurando, no domínio do profano, recuperar a tragédia antiga que fora drama musical, que, empecando em Itália estender-se-ia a toda a Europa. Confinados aos mosteiros medievais, os autores clássicos retornam à luz do dia. As mulheres encontravam-se já entre os músicos de algumas cortes italianas de quinhentos, dado que textos de época referem alguns nomes, bem como alojamentos a elas exclusivamente destinados e imagens iconográficas apresentam-nas tocando harpa e alaúde ou compondo. Apresenta-se singular a presença de mulheres instrumentistas profissionais na corte papal, pois que este patrocina a *musica segreta*, *ensemble* secular ao seu serviço, embora as fontes indiquem que a artista referida breve veio a ser substituída por seu marido.

Dado o ensino musical oferecido pelos orfanatos venezianos, *ospedali*, às jovens pobres desde 1520 - atingindo o seu apogeu em seiscentos e setecentos -, instruindo-as como músicas para as cerimónias litúrgicas, estando também atestados concertos públicos em 1575, considera-se da independência religiosa de Veneza face a Roma. Embora estas instituições recebessem mais rapazes do que raparigas, estes não auferiram, todavia, da mesma fama enquanto executantes.

A dinastia de Este, na cidade de Ferrara, a norte de Itália, cujas origens remontam ao século XIII, impunha-se, ainda em quatrocentos, como um dos mais importantes centros musicais em toda a Europa, da qual se conhecem, no século seguinte, os afamados *Concerto delle Donne*, o evento mais expressivo no contexto italiano quinhentista, contando com músicas e cantoras profissionais, remuneradas ou não, ao serviço da música de câmara da corte, actividade que terminaria com a morte de Alfonso e a cidade tomada pelo papado, então sob a *régie* de Clemente VIII - o último concerto aconteceu em 1580. Era tão virtuoso o canto dessas aristocratas que vários compositores para elas trabalharam compondo madrigais, e a Ferrara se deslocavam para as escutar. As abalizadas músicas Laura Peverara, Anna Guarini e Livia d'Arco, apresentam-se, igualmente, como os primeiros sopranos na história do canto no tardio século XVI. Enquanto Alfonso apadrinhava a música e o canto, Margherita, sua esposa, apoiava o *Balletto delle Donne*, que sucedia, por vezes, em simultâneo com os concertos. Constituído apenas por mulheres, algumas elementos também do *Concerto*, pois que tocavam ou cantavam, contavam com a participação da própria Margherita também dançando. Compositoras e cantoras surgem, inevitavelmente, associadas, porque, frequentemente,

praticavam ambas as actividades, ou porque, se não compondo os trechos musicais, escrevendo os versos que cantavam.

A par destes eventos profanos, os conventos de Ferrara - Sant'Antonio, San Silvestro e, particularmente, San Vito - abrigavam outras mulheres que, no terreno sacro, muito contribuíram, também com a composição e canto, para a esfera musical. Neste último, realizou-se importante concerto referido nas crónicas de seiscentos e setecentos, conduzido por Rafaella Aleotti, a primeira religiosa italiana a publicar a música que compunha¹⁵¹. Estes concertos incluíam, também, instrumentos inesperados no contexto de clausura, como trombones, cornetas, violino e duplas harpas. Outros conventos italianos se destacaram em quinhentos e seiscentos - Santa Maria Maddalena e Assunta del Muro, em Milão; San Gemiano, em Modena; San Lorenzo e San Giovanni in Monte, em Bolonha.

A música liberando-se da religião mesmo quando esta serve.

O período da Idade Moderna testemunharia mudanças sem precedentes no acesso musical das mulheres a nível profissional, seja no palco, salas de concerto ou publicação. Não que se tratasse de igualdade entre sexos na educação e oportunidades, mas as fronteiras entre o público e o privado diluíam-se, aplicando-se, finalmente, algumas das exigências levantadas pela *Querelle des Femmes*¹⁵². A publicação musical, crescente depois de 1500, contribuiu para que as composições acessem a maior audiência, contudo o ciclo era pervertido, porquanto se a publicação levava à difusão, a ausência de divulgação invalidaria a procura, impasse responsável de que muitas das composições femininas não passassem da forma manuscrita, e assim circulassem sofrendo a contingência do efémero.

A vontade de impressão, que ocorreria em quinhentos, bem como assinar essas composições, acompanha a aspiração feminina a um profissionalismo igualmente manifesto na literatura e na pintura.

A esfera monástica viria a sentir o conservadorismo e repressão resultantes do Concílio de Trento (1545-1563), não apenas interna mas restringindo o contacto das religiosas com o mundo exterior. Os concertos abertos ao público foram proibidos, as mestras da corte impedidas de entrarem nos conventos e ministrarem formação a religiosas, e os instrumentos por estas manejados restringiram-se ao órgão e cravo. Embora tais regras não fossem na íntegra cumpridas, foram amplamente redutoras na produção musical conventual.

¹⁵¹ São indiscutivelmente mulheres, e vendo-as entrar na sala [...], onde uma grande mesa havia sido preparada, numa extremidade estava um grande cravo, vê-las-ia entrar lentamente, uma a uma, cada qual transportando o seu instrumento, de cordas ou sopro, pois elas tocam todos os tipos, e tomam os seus lugares naquela mesa sem fazerem o ruído o mais ligeiro, umas sentadas porque devem sentar-se para tocar os seus instrumentos, e outras permanecem em pé. Por fim, a mestra do concerto senta-se no extremo oposto da mesa, e com uma longa, delgada e elegante haste que foi ajustada antes dela, quando se certifica que as outras irmãs estão prontas, dá-lhe silenciosamente o sinal para começar, e então rege o compasso, a que elas obedecem cantando e tocando [...] Eram, se me recorde correctamente, 23 delas que participaram naquele tempo no grande ensemble [...] Sg. Ercole Bottrigari, 1594, tradução minha a partir do inglês em PENDLE, Karin. **Women and Music, A History**. 2nd edition. Bloomington. Indiana University Press, 1991

¹⁵² Ver [da Leitura e da Escrita](#)

Aquando da Reforma calvinista, uma medida veio a afectar as religiosas quando conventos e mosteiros foram encerrados nas áreas europeias que se tornaram Protestantes, sendo-lhes incentivado o casamento como o único modo natural de existência para a mulher. Muitas destas não voltaram a retomar a vida musical, excepto no ambiente familiar, restringindo-se a entreter os convivas ou treinando musicalmente os filhos.

As mulheres calvinistas de quinhentos encontram, inicialmente, um ambiente propício, quer no canto de hinos quer tendo um papel mais activo no ritos religiosos - Calvino defendia que a música era dádiva de Deus, capaz de mover a alma dos homens promovendo a educação musical junto dos jovens nas escolas. De igual modo, em ambiente doméstico, promoviam a música devocional vernacular. Inicialmente liberais, estas reformas viriam a espalhar a inclusão feminina sob o domínio masculino, vindo a criatividade das mulheres a tornar-se pouco aceite. Em termos de contenção imposta pela religião e poder, no que a Espanha refere, existiram compositoras cujas carreiras a Inquisição logrou ou conteve. Difícil foi vencer o preconceito, pois que a música, associada às mulheres, se apresentava como torrente de erotismo ou ornamento, dificilmente capaz e de préstimo, pelo que muitas compositoras se deixaram aniquilar pelas normas ou com elas se reconciliaram, submetendo-se.

Fora da esfera doméstica e religiosa, em quinhentos, a performance musical italiana apresentava-se como um dos atributos de cortesãs e actrizes da *commedia dell'arte*. A Veneza do despertar de quinhentos contava com 11 654 prostitutas em 100 000 habitantes, sendo as galeras venezianas sustentadas pelos impostos por estas pagos, reconhecendo a cidade duas classes diferentes de cortesãs, *cortigiana di lume*, a que exercia na rua junto à Ponte Rialto, e *cortigiana onesta*, a intelectual. Distracção para visitantes de linhagem, as mais eruditas não praticavam apenas prostituição, mas entretinham pela sua conversação e cultura, tocando e dançando para os seus convivas, algumas havendo sido notáveis na composição que guarnecia a sua poesia, bem como na execução instrumental e canto.

O desenvolvimento do repertório improvisado em teatro ocorre com a participação das mulheres em palco das troupes comediantes quinhentistas, onde estas cantavam e dançavam em diferentes papéis. Um saber adquirido essencialmente de jeito oral, apenas algumas o fazendo através de textos escritos, dadas as restrições sociais, sendo as grandes actrizes-cantoras admiradas não apenas pela sua beleza, mas inteligência, aptidão em improvisar e poética, colocadas ao nível dos melhores oradores

No que refere as actrizes italianas profissionais nas troupes da *commedia dell'arte* esperava-se que cantassem e dançassem, pois que a música fazia parte da comédia e se fazia entre actos aquando do drama. Embora representassem, também, em Paris e Londres em meados de quinhentos, não eram universalmente bem aceites, escandalizando as audiências, não apenas por se tratarem de mulheres em palco, mas porque alguns papéis suscitavam dúvidas quanto à virtuosidade das suas ídoles, sendo que, mesmo em Itália, as mulheres respeitáveis se mantinham afastadas das plateias destes eventos. Na verdade, as actrizes e cantoras da *commedia dell'arte* não correspondiam à passividade e obediência exigida, e muitas nem

mesmo à castidade. Além do mais, algumas dirigiam as suas companhias, auferindo de estatuto, poder e liberdade.

No século XVI, *Palestrina* (1514-1594) foi significativo no plano musical, levando a cabo a revolução na composição musical litúrgica e criando um novo estilo religioso. Em 1562, com as novas regras no que refere os procedimentos religiosos, determinadas pelo Concílio de Trento - descontente com o estilo musical que considerava frívolo, procurando um estilo mais elevado e puro -, surge a oportunidade para Palestrina mostrar a sua mestria sendo-lhe encomendada uma missa segundo os novos requisitos. Veio a apresentar três missas, serenas, celestiais, ausentes de excitação e afectação, mas também não sentimentais, que o Concílio considerou a salvação da banalidade pueril. Depois de Palestrina, até Bach (1685-1750) e Händel (1685-1759), o património musical não conhece compositores de grande relevo, à excepção de Henry Purcell (1659-1695) - organista da Catedral de Westminster, onde está sepultado - que compôs odes para três soberanos e música instrumental - canções, aberturas e interlúdios para peças de teatro. É o tempo em que o género operático começa a germinar - a primeira ópera, *Dafne*, de Jacopo Peri (1561-1633), fora produzida aquando da morte de Palestrina, um trabalho ainda primitivo acompanhado apenas de quatro instrumentos, cravo, viola de gamba, flauta e harpa, mas que conheceu o sucesso, seguindo-se *Euridice* produzida para o casamento de Maria de Medicis com Henrique IV de França, em 1600.

Frequente é o vínculo entre a composição e o canto - por vezes também a dança -, pois que muitas mulheres compositoras tocavam e cantavam os seus trabalhos. Pondo a música à disposição do canto e do teatro, nasce, no final do Renascimento, a Ópera, em Florença, não se sabendo ao certo como soariam as vozes originais, pois que os seus cantores eram eunucos entretanto desaparecidos.

Após as experimentais óperas de Peri, o milanês Cláudio Monteverdi (1566-1650) viria a dar ao género uma forma mais distinta. De certo modo, um jeito prenunciador wagneriano, em que as emoções distinguem os caracteres das personagens, assim se sobrepondo aos seus rivais.

A prestação de Monteverdi para a ópera iguala-se à de Giacomo Carissimi (1582-1672) na oratória, um estilo que Händel popularizaria no século seguinte. Enquanto a ópera prometia expandir-se, a oratória viria a resistir nas obras geniais de Händel e Bach, e, posteriormente, Haydn (1732-1809) e Mendelssohn (1809-1847). Tudo o mais que se fazia no domínio musical em seiscentos e setecentos era pouco duradouro. Sendo que, no panorama masculino, se apresenta esta aridez, é manifesto quão mais delicado se tornava para o universo feminino.

O século XVII assistiu ao proliferar de concertos públicos, jovens raparigas dos conservatórios de música treinavam para se apresentarem perante entusiásticas audiências - são afamadas as séries de *Concerts Spirituels* na Paris de inícios de setecentos, com músicos de ambos os sexos. Seguiram-se idênticas iniciativas em Londres, Edimburgo, Frankfurt, Hamburgo e nas cidades americanas de Boston e Charleston¹⁵³. A Itália seiscentista, por sua vez, distinguia

¹⁵³ Cf. PENDLE, Karin. *Musical Women in Early Modern Europe* in **Women and Music, A History**. 2nd edition. Bloomington. Indiana University Press, 1991, p. 100

compositores e músicos de *prima* e *seconda prattica*. Nos primeiros se incluíam compositores homens, compondo e cantando para a Igreja, com acesso a uma aprendizagem formal, porém, os conventos na periferia de Veneza, no século XVII, albergaram mais de três mil religiosas, muitas delas dedicando-se à composição e execução, participando nesses serviços, atrás de grades. Mais do que quaisquer outras, as monjas italianas contribuíram para o panorama musical seiscentista, obras quase ignoradas nos séculos seguintes, vindo a ser recuperadas recentemente, importando tanto como testemunho de época como resposta do seu espírito à clausura e ao silêncio

É parca a informação quanto ao desenrolar da vida nos conventos urselinos - *Collegio Sant'Orsola*, ordem criada em Brescia, 1535, por Santa Ângela Merici -, a que grande parte das religiosas compositoras seiscentistas pertenceram, eventualmente desaparecendo com as invasões napoleónicas. Em Itália - eram outras as regras nos conventos urselinos em França - estas monjas, ao contrário das de demais conventos, não professavam votos públicos, não usavam véu, nem estavam sujeitas à clausura, seguindo apenas normas de castidade, produzindo trabalhos virtuosos e trajando com simplicidade, podendo visitar as suas famílias e com estas permanecerem por períodos indeterminados, havendo, por tal, sido estes preceitos importantes na reforma religiosa.

Embora não se encontrem registos de composições de religiosas francesas, os seus cantos eram tão apreciados nos conventos - *Feuilants* em Paris, ou *Abbey de Longchamps* -, quanto fora do espaço conventual, chegando a cantar como solistas na capela de Versalhes, onde, a par, actuavam cantoras de temáticas profanas. Em França, a segunda metade de seiscentos, assinala-se como o *Grand Siècle* musical, sob os auspícios de Luís XIV e o comando por Jean-Baptiste Lully, que leva, também, ao palco as bailarinas, em 1681.

Apesar das dificuldades e barreiras que se erguiam, as mulheres estão presentes no desenvolvimento da música barroca e clássica dos séculos XVII e XVIII, contribuindo com inovações na composição - formas e estilo.

Na viragem para setecentos, o mundo da composição e canto, ainda restrito, reabre-se às mulheres, ocupando estas posições nas cortes, enquanto executantes e cantoras, embora a participação no serviço religioso continuasse a pertencer apenas ao jugo masculino. A virtuosidade vocal viria a consentir-lhes um vanguardismo inesperado que lhes traria poder e glória, com a ópera, lugar do temperamento.

Uma nova carreira se lhes apresenta, a cantora operática, o novo grande género musical - Francesca Caccini, cantora nas primeiras obras levadas ao palco, foi igualmente compositora. Muitas mulheres compuseram óperas. Após dois séculos concorrendo com os castrato, sopranos e mezzo-sopranos florescem em toda a Europa, de Itália a Paris, Londres e São Petersburgo, cruzando inclusive os oceanos. Elemento integrante dos coros franceses desde 1670, e pouco simpatizantes com os castrato, as vozes de soprano, em França, são femininas. As cortes musicais não mais estão completas sem a presença de feminis vozes, encontrando-se as mulheres instrumentistas também entre os *ensemble*. Itália e Áustria serão palcos promissores para as católicas operáticas e sinfónicas, cantoras e/ou compositoras.

O canto virtuoso igualmente se impõe nos serviços religiosos católico, luterano e anglicano, e a prática de combinar voz e instrumentos na música sacra percorrerá toda a Europa. No que refere as compositoras protestantes, apenas as luteranas alemãs aristocratas produziram música sacra, mas ainda como uso privado e não serviço religioso para a comunidade, o que surgiria apenas em oitocentos. Às mulheres protestantes foi, também, consentido que cantassem nas cerimónias, não lhes sendo, contudo, permitido fazer parte do coro dito como *oficial* dos ofícios religiosos - a Igreja anglicana, na verdade, nunca proporcionou iguais oportunidades que as oferecidas nos conventos católicos.

Setecentos assiste ao desabrochar de inúmeras compositoras, originais, ainda que não atinjam a genialidade, sendo imenso, em França o número de organistas, que, contudo, se contentavam em tocar em pequenas paróquias ou conventos, sem aspiração a títulos ou tributos. Viena, Dresden e Paris apresentavam-se como cidades mais abertas à participação na mulher na música, sendo que várias italianas rumavam a estas cidades.

Forte era a actividade musical em Paris, porém, em setecentos, Viena tornara-se o centro musical europeu, cultivando, as compositoras vienenses, no século XVIII tardio, várias formas musicais, concertos e sonatas para piano, música de câmara e oratórios, missas, óperas e sinfonias, exibindo-se como instrumentistas e cantoras. Tocavam piano - que veio, gradualmente, a substituir o cravo, -, harpa e violino.

Em meados de setecentos, as cortes continuam a patrocinar os artistas, todavia, a esfera musical assiste a uma geração erudita privilegiada, que incentiva eventos e educa um novo público, alterando-se a ordem musical em função das mudanças sociais, pois que a Igreja e a aristocracia deixam de ser os únicos impulsionadores e patronos. É o tempo de Bach (1685-1750), Scarlatti (1685-1757), Händel (1685-1759), Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791), - a que se juntaria, mais tarde, Beethoven (1770-1827) -, sendo, estes dois últimos, porventura, os compositores que se mostraram criativamente mais independentes dos mandos eclesiásticos e soberanos.

Problemas financeiros na corte da imperatriz Maria Teresa adelgaçaram o financiamento artístico, decrescendo a actividade na corte, embora a música continuasse activa na cidade, nas casas nobres e da classe média, e, após 1772, fossem crescendo sociedades musicais à luz dos *Concerts Spirituels* franceses. No contexto religioso, as igrejas tocavam Missas empregando grandes orquestras, não apenas em Viena, mas em todo o país, surgindo, nos finais de setecentos, referências a mulheres solistas nos coros de Igreja. Em simultâneo, a educação musical luterana alemã instruía raparigas para o canto de salmos e outras composições espirituais nos serviços religiosos, e para que, no espaço doméstico, educassem os seus filhos, cultivando os *lieder* de modo discreto.

Após a morte da imperatriz Maria Teresa, 1780, o seu filho impôs medidas que desencorajavam as composições mais esplendorosas, contendo o uso de instrumentos no serviço religioso e a presença de mulheres na performance musical sacra.

Com a crescente e diversificada audiência - um público outro além do clero e nobreza -, compositores e executantes viram-se na contingência de responder a gostos inovadores. Consoante o público foi aumentando, mais urgiam as récitas e o relacionamento entre autores, interpretes e quem pagava teceu novos laços e exigiu aperfeiçoamentos. Outros os mecenas, e público em metamorfose, obrigam a instrumentistas também distintos, uns e outros de diferentes níveis sociais.

Concorrendo com as cortes, os salões culturais das grandes cidades tornaram-se um novo palco, espaço de divulgação e treino musical a par da conversa literária, inclusive porque muitos estavam sobre o mecenato feminil. Os coros femininos de música religiosa continuavam nas casas monásticas, mas o público assistia a coros mistos nas óperas, desaparecidos entretanto nas casas de ópera de Veneza em 1637, por razões económicas e porque o público optara então pela virtuosidade a solo. Em França, onde a ópera foi sempre uma actividade pública e da corte, os coros mistos perduraram, sendo os mesmos trabalhos cantados nos concertos espirituais.

A popularidade dos concertos aumenta graças ao crescente interesse amador da classe média em ascensão, capaz de pagar para ser instruída, comprar instrumentos - pianos e harpas em especial -, ir a concertos e publicar a sua própria música, o que traz mais oportunidades à mulher, deixando a música de ser apenas ornamento doméstico. O aparecimento do piano, no tardio século XVIII, trouxe uma nova afluência de compositoras estando as mulheres entre os melhores executantes. O piano, mais do que nenhum outro instrumento, é gracioso, leve, todavia firme e afirmativo.

O período Barroco assiste ao desenvolvimento do moderno conceito de harmonia e formas instrumentais puras, como a sonata e o concerto, bem como o despertar da ópera. Criados em 1725, em França, os *Concerts Spirituels* executavam música instrumental e coros sacros na *Salle des Suisses* do palácio das Tulherias, em dias religiosos quando a Ópera encerrava. Os motetes, com textos em latim, cantados nestes concertos constavam de composições antigas e entre solistas, coro e instrumentistas incluíam-se mulheres, sendo tocados muitos trabalhos de compositoras. As aristocratas francesas aprendiam a tocar alaúde, cítara, cravo ou harpa, instrumentos arrolados ao feminino, e, mais tarde piano. Mais ou menos dotadas, justificavam o elevado número de professores - entre os quais se encontravam, também, mulheres - e a publicação impressa crescente, também ela escrita por estas, profissionais ou amadoras, em colectâneas ou jornais como o *Mercur*.

A música secular foi conhecendo maior público, pois que, deixando de se exigir celibato aos músicos de Igreja, esse labor passa a ser continuado pelas mulheres e homens da família, cuja aptidão e talento eram incentivados desde a infância, assim atraindo maiores audiências. Os casamentos entre estas famílias aumentaram, concedendo maior aprendizagem às mulheres, pois que se distinguiam pelo respeito às suas capacidades. Muitas abdicavam, porém, da sua profissão em favor da dos maridos, outras houve que conheceram longas carreiras.

Em setecentos e oitocentos, salmos e cânticos populares de erudita composição começam a ser compostos nos Estados Unidos, graças aos colonos que aí fundavam escolas de canto,

segundo modelo europeu, expandindo-se, no século XIX, por todo o sul do país, enquanto as baladas e cânticos religiosos se multiplicavam, dando origem às *Gospels songs*.

Enquanto em 1800 todos os músicos deviam passar por Roma - o que era incentivado com o *Grand Prix de Rome*, atribuído em França aos músicos de maior destaque, auferindo de uma bolsa para estudarem na Vila Medici, já em 1900, o sonho era Paris, palco dos concertos, museus, Exposições Universais, centro das artes onde acorriam pintores, escritores, músicos, centro do mundo.

Se conquistar Paris era a meta, também Berlim, capital da Prússia, se apresenta, em oitocentos, como uma cidade fervilhante de cultura, ao sabor romântico, centro filosófico e literário, lugar dos grandes intelectuais, pensadores iluminados e das melhores universidades. Schlegel, em conferências Alemanha afora - seguido por Germaine de Staël, a escritora exilada por Napoleão¹⁵⁴ - traz à luz a mitologia medieval escandinava, Wotan e os Niebelungos que viriam a inspirar Wagner. Também os irmãos Grimm aí residem, e Achim von Arnim junto com Clemens Brentano retomam as canções e poemas do folclore alemão. Lugar de compositoras notáveis.

O Classicismo, termo usado em 1830 para a música praticada na escola vienense de Haydn e Mozart, acabou por aglutinar todo o período entre o ornado Barroco e o emocional Romantismo de Beethoven e Brahms. Após o desaparecimento de Carl Weber (1786-1826), Ludwig van Beethoven (1770-1827) e Franz Schubert (1797-1828) - os românticos da transição pós-classicismo -, o poder transmite-se a Robert Schumann (1810-1856), o âmagô da geração romântica, iniciada com Berlioz (1803-1869), e de que faziam parte Felix Mendelssohn (1809-1847), Frédéric Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811-1886), Richard Wagner (1813-1883), Charles Valentin Alkan (1813-1888), Giuseppe Verdi (1813-1901) e Johannes Brahms (1833-1897), debruçando-se sobre várias vertentes musicais. Com Franz Liszt irrompe na Europa a aura que envolveria todos os grandes pianistas. A ele se deve o destaque do piano na orquestra, perdurando o seu estilo interpretativo, misto de virtuosidade e gesticulação singulares.

Primeiro adoptado na pintura e literatura, onde abraça a expressão das emoções humanas, o Romantismo emana na música com a maturidade de Beethoven vindo a estender-se às tendências modernistas do desabrochar de novecentos. Traz a harmonia e amor ao piano, a virtuosidade de Liszt, a celebração folclórica de Smetana, o realismo operático de Bizet e Verdi, e as inovadoras expressões subjectivas de Mahler (1860-1911) que abririam portas ao Modernismo. O período abarca, de facto, o Iluminismo e o despertar democrático.

As compositoras da esfera musical de oitocentos afluem, predominantemente, de meios favorecidos, nobreza e burguesia, ou de famílias de músicos, sendo, na maioria, prodígios revelados logo na infância, e são artistas de formação erudita em vários domínios - literatura, teatro ou pintura -, dominando as evoluções e questões da sua época, presentes nas

¹⁵⁴ Sg. STAËL, Germaine de. **De l'Allemagne**, Paris, Garnier-Flammarion, 1968. Para Germaine de Staël ver [da Leitura e da Escrita](#)

discussões mais prementes em termos sociais e políticos. Todavia, com as mudanças sociais, o novo século trouxe compositoras e executantes que produziam não apenas por prazer ou paixão, mas por uma necessidade que emergia, compor para sobreviver. A formação musical apresentou-se, a estas, como um obstáculo. Não vivendo num convento, não pertencendo à aristocracia ou não procedendo de uma família musical, havia que pagar lições de música ou canto, pois que a técnica da composição e a prática eram fundamentais, não bastando ser dotada ou boa ouvinte.

Neste período de inovação, abrindo-se a maior permissividade, muitas mulheres ligadas à música houveram, ainda, que enfrentar os desencorajamentos familiares. E os conservatórios, embora passassem a aceitar alunos e alunas, uns e outras não se cruzavam nas mesmas salas nem frequentavam iguais cursos - mesmo para os professores alguns concursos não eram abertos às mulheres. A partir de 1822, as jovens puderam aceder às provas de composição instrumental de elevado nível, poucas as requeriam.

Face a exigente público e a editores parcimoniosos, havia que conquistar o mecenato, pois que o músico organizava, frequentemente, os seus concertos, tendo de pagar aluguer de sala e restantes músicos, imprimir atractivos programas e arriscar em cidades novas e audiências. Fainas que se adivinham, então, talhadas para o homem. Por outro lado ainda, vingar num mundo que se alargava requeria a excelência. A competição ganhava evidência, sendo que os homens quase sempre venciam, acreditando-se que estes eram brindados com talento e as mulheres com esforço. A eles o dom, para elas a virtude do empenho.

O casamento continuava a ser a situação mais conveniente e indicada à mulher, pelo que algumas compositoras, como Amy Beach, moderaram as suas carreiras, outras cessaram-nas, outras ainda, como Alma Mahler-Schindler, sacrificaram voluntariamente a sua actividade de compositoras ou executantes em nome do papel de musas, porventura porque se acreditavam mais fecundas inspirando outros, que prosseguindo os impulsos da sua própria inspiração. Muitas mais comederam-se em obediência à vontade paterna, como Fanny Mendelssohn. Os problemas de género atormentaram outras - Clara Schumann debatia-se, desde a juventude, entre a sua virtuosidade e a actividade como compositora¹⁵⁵, fez carreira como pianista, mas, em termos de composição, apaziguou-se como musa inspiradora de Robert Schumann e Johannes Brahms.

Embora a composição continuasse a fazer parte das suas vidas e ainda que os catálogos de edições musicais as refiram e publiquem os seus trabalhos - que, passando do manuscrito, logram um público mais vasto -, enquanto as grandes intérpretes se tornam afamadas, as compositoras não conheceram igual sucesso. As mulheres surgem nos palcos como instrumentistas, em número cada vez mais crescente, assim se aferindo da concessão e aceitação por parte dos seus pares e ao menor preconceito das audiências. Abertas as portas

¹⁵⁵ Pouco antes do seu casamento, Clara escrevia no seu diário "Houve um tempo em que acreditei possuir um talento criativo, mas desisti dessa ideia; uma mulher não deve pretender compor, nenhuma foi ainda capaz de o fazer, porque seria eu a excepção? Seria arrogante em tal acreditar, uma pretensão que apenas meu pai me incutiu." Cf. FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte. *Clara Schumann ou l'Oeuvre et l'Amour d'Une Femme*. Genève. Editions Papillin, 2002, p. 45 [tradução minha a partir do francês]

dos conservatórios, sendo-lhes permitido estudar música, e esta ensinar, algumas tornam-se professoras de alunos notáveis e inovadoras perante as novas gerações, ainda que os conservatórios fossem as instituições convencionais.

O repertório de oitocentos era Bach e os *outros*, a escola romântica. A isto se acrescenta que, durante quase todo o século XIX, a ópera, em todas as suas vertentes, dominava os palcos das grandes cidades, consolidando-se a reputação do compositor ou músico após a incursão neste género. As mudanças obrigaram a novas reorganizações, sentidas, também, nos instrumentos tocados por mulheres. Se até setecentos predominavam a harpa, o alaúde, a viola de gamba, o cravo, o clavicórdio ou o órgão, o novo século assiste à mulher manuseando novos instrumentos, alguns tidos como do domínio do masculino. Acreditando-se que as mãos femininas estavam mais indicadas ao piano, mau-grado este continuasse a ser tido como graciosidade, as pianistas proliferam e, a par destas, a inovação faz-se com as violinistas e violoncelistas, havendo nestes desempenhos mulheres notáveis.

O que surpreende nesta geração oitocentista é o facto de várias destas mulheres haverem conhecido o sucesso em vida, sendo, depois, quase completamente esquecidas, vindo apenas recentemente a serem alembradas e retiradas do silêncio em que se quedaram.

Apesar do sucesso do profano, a música sacra permanece, todavia, uma paixão, para o que muito contribuíram as Vigílias da noite dos monges ortodoxos que usavam cantar a noite inteira nas vésperas de dias santos. Os hinos à Virgem, cantados por vozes femininas, foram particularmente apreciados, constituindo as suas vozes atractivos coros - Brahms apreciava dirigi-los e para eles compunha; Puccini, em *Suor Angelica*, 1918, dá voz a um coro de religiosas; Rachmaninoff, em *Vigília da Noite*, 1915, compôs também um hino de louvor à Virgem. Os românticos continuavam a ser fiéis à música sacra, contudo, esta produção declinaria no século XIX em resultado das transformações sociais, políticas e religiosas, pois que a sociedade industrial trouxe a laicização, o distanciamento religioso.

No que refere aos séculos XIX e XX, dado o ilimitado número de compositoras, optámos por nos restringirmos à excelsa virtuosidade, quedando-nos pelas mais persistentes e inovadoras, ingrata tarefa, pois convicta da injusta selecção, mas que se impôs.

A Ópera, uma constante, apresenta a música acompanhando a narrativa, canto e representação. Apenas quando as aberturas das óperas se converteram em sinfonias, a música passa a ser independente, com o fim único de ser escutada. O século XX assiste, assim, a um número cada vez maior de mulheres em palco, como executantes - violinistas, violoncelistas, flautistas e percussionistas -, e em novos rumos para lá da composição e execução, como a direcção, chefes de orquestra, dirigentes de coros, maestrinas.

No que aos instrumentos respeita, alguns domínios, como a harpa, passam a fazer parte exclusiva do feminino, o piano continua a conhecer virtuosas, e outros, até então apenas atribuídos aos homens, como a trompeta e o trombone, surgem inesperados na paleta feminina. Assiste-se, igualmente, a um retorno ao órgão, onde as mulheres são largamente representadas, ganhando os primeiros prémios nos vários conservatórios, e ao recuperar do

clavicórdio, mérito da polaca Wanda Landowska. Órgão e clavicórdio apresentam-se a algumas mulheres como os únicos instrumentos capazes de lhes fazer jus, destacando-as. O mundo operático conheceu, para lá das vozes, as libretistas e compositoras. E o tempo denunciou as que foram mecenas - apoiando financeiramente ou através de iniciativas - de compositores masculinos, contributo frequentemente observado de modo indulgente.

É contudo um tempo em que as mulheres mais se apresentam em palco, menosprezando a composição. Toda uma mudança se consolida neste século, a sociedade abre-lhes o espaço público, confere o direito à formação musical, disponibiliza emprego como executante, permite que viaje em digressão. Toda uma conquista de liberdade e uma afirmação. Uma vez conquistado o espaço público, as mulheres preferem essa esfera, por tanto tempo interdita ou restrita, ao recato da composição, para conhecerem o brilho, o reconhecimento, a fama, o aplauso.

No desenrolar de novecentos, oriundas dos diferentes meios sociais surgem em novas especificidades musicais, como o jazz, rock ou pop. A maior parte das orquestras empregam, actualmente, inúmeras mulheres, tocando instrumentos vários. As editoras vêm dando atenção ao espólio ignorado publicando obras de produção feminina criadas em todos os tempos. Ainda que as mulheres sintam alguma resistência, conquistar um lugar de relevo apresenta, actualmente, iguais dificuldades para ambos os sexos.

156



Do Look after my music!, disse Irene Wienawska Poldowski, pouco antes de morrer, em 1932. Em grande parte omissas na historiografia musical, esta foi a arte onde a mulher enfrentou mais dificuldades em alcançar um lugar, e, embora conhecesse a fama em seu tempo, a arte onde mais foi ignorada após a morte.

As condições sociais forneciam poucas oportunidades, mas para tal ausência, contribuiu a efemeridade dos registos, dada a restrita publicação musical. Escrever ou pintar podia ser feito em privado, e à esfera do privado se restringir, compor música pedia que esta fosse executada, que público houvesse para a reconhecer. Muitas composições terão quedado encerradas sem nunca terem vindo à luz do dia, e, dada a fragilidade do seu suporte manuscrito, perderam-se irremediavelmente. Outra condicionante era disponibilidade financeira para pagar um mestre e adquirir um instrumento, onde praticar, onde executar.

As contenções religiosas, a que a História assistiu, determinaram também a exclusão e o anonimato, condicionando os géneros permitidos às mulheres, e a sua participação em eventos públicos. As formas mais elevadas - música orquestral e ópera - foram-lhes interditas por largo tempo, embora, paradoxalmente, as mulheres houvessem sido bem recebidas e

¹⁵⁶ Ara Berberyan. *Love Me Love My Music*, séc. XX

incentivadas nos primeiros tempos da era Cristã, como cantoras e compositoras de sagrados cantos, restringindo-se, posteriormente, a sua participação nos ritos e serviços religiosos. Na Idade Média, mulheres trovadoras compunham, também, suas trovas e canções de amor, mas não lhes era consentido o peregrinar de castelo em castelo, quedando-se pelo prazer privado.

A tardia Idade Média, vedou-lhes os elevados cargos e acesso a oportunidades profissionais. E a Renascença consentindo que apenas o elevado estatuto social lhes proporcionasse aprendizagem na infância, mostrou quanto a classe social foi, na música, extremamente relevante no campo da aprendizagem, todavia, foi também um impedimento à prática profissional. Uma senhora aristocrata não trabalhava, não devia ser remunerada pela sua *performance*, vindo esta restrição a associar-se à castidade. Mulher casta não recebia honorários pelas suas qualidades musicais. Apesar das contingências, as mulheres fizeram música e dominaram a polifonia.

O tardio século XVI traria novas oportunidades, pois que várias mulheres surgem na música oriundas de famílias com tradição musical, estratos sociais menos elevados, mas permissivos ao labor remunerado, assistindo-se à crescente atenção dada ao canto profano. Para tal muito contribui também a excelência das aristocratas das cortes italianas, elas mesmas amantes do canto e da execução, e prontas a patrocinar as artes e as artistas menos abastadas. A publicação era o passo indispensável, a imprensa facilitando a divulgação.

O rápido desenvolvimento da ópera rasgou outras limitações e fronteiras, tornando-se atractiva e muito apreciada a voz feminina. No início de seiscentos, a mulher, em Itália, alcançara um lugar concedido pela voz, assim outorgando que a produção feminina saísse da obscuridade, ainda que inibindo-se-lhe então a esfera religiosa, dadas as Reformas. Autorizadas a tocar, estavam interditas de cantar.

Setecentos seria o século das francesas. A ópera e a execução foram-se abrindo a níveis sociais outros que não a aristocracia. E viram abrir-se-lhes portas como professoras. Outros países, à semelhança da França, apaixonaram-se pela ópera e o concerto. Embora não seja comum a mulher aparecer como mestre de capela, surgem como organistas nos ofícios religiosos.

A cada vez mais facilitada publicação aumenta o número de compositoras logo no início de setecentos, assim em França, Alemanha, Áustria e Inglaterra. São ainda sonatas para cravo, peças para harpa e canto a solo os que proliferam. Sinfonias e concertos eram ainda trabalhos femininos pontuais. Viriam a envolver-se também no ofício da publicação e gravação, mas, para lá do canto, onde se tornavam soberanas, a composição e execução permaneciam ainda parcas.

As mudanças sociais de oitocentos aumentariam as expectativas e oportunidades educacionais e profissionais, facilitadas pela abertura de conservatórios e escolas públicas, uns e outras a elas abertos, ainda que não todos os cursos. A música deixava, finalmente, de ser apenas doméstica. As mulheres destacaram-se na composição e execução, tanto em concertos como na ópera, tornaram-se eminentes em outros instrumentos, como o piano e o

violino. Curiosamente, enquanto aumenta o seu desempenho e prestígio como concertistas e a sua aceitação como organistas, decresce o estatuto do músico de igreja.

Quando as mulheres são aceites nos conservatórios a par dos homens - enquanto estudantes e já mesmo professoras -, vêem contudo manter-se certas dificuldades em termos de posterior emprego. A necessidade de pagarem os seus estudos, obriga a uma organização, surgindo em resposta a formação de orquestras e grupos de câmara femininos, ambicionando fazer parte dos masculinos.

As mudanças massivas ocorrerão no século XX, em muito apoiadas pelos movimentos feministas das décadas de 60 e 70, e mudanças sociais. O lugar da mulher na arte questiona-se, debate-se. As compositoras de novecentos trabalham em todos os géneros, arriscam novas experiências musicais, tocam variados instrumentos. E dirigem. A mulher está presente no mundo laboral, pelo que o musical necessariamente cede em permissividade.

A primeira editora dedicada ao registo de música produzida por mulheres, *Olivia Records*, surge em 1973, iniciando com um *single* vendido através de encomenda postal - *I Know You Know*, de Meg Christian, e *The Changer and the Changed*, de Cris Williamson, um dos mais vendidos registos de uma editora independente, e um dos primeiros LP inteiramente produzido por mulheres.

Por sua vez, o primeiro festival de música de mulheres ocorre, nos Estados Unidos, nesse mesmo ano, na *Sacramento State University*.¹⁵⁷ Entre 1973-76 outros se seguem. Centram-se na música, mas discutem outras facetas de temática feminista e lesbiana, procurando criar novas oportunidades. Destinados a promover um espaço exclusivo do feminino, escolhem os *campus* universitários ou remotas localidades rurais - um apego à terra, retorno ao feminino universal, consideramos.

Dadas as vastíssimas imagens que a pintura nos traz, e os inúmeros manuscritos, é fácil coligir quanto a prática musical era certa no universo feminino e apreciada por toda a sociedade, pelo muitas mais compositoras houveram existido perdendo-se o seu rasto na voragem do tempo. Muitas das que conheceram sucesso em seu tempo, foram remetidas ao esquecimento após a sua morte, sendo que, desde os mais antigos tempos, muitas conseguiram publicar as suas obras em vida, constituindo estas relevante corpus, efémero em alguns casos, pois que perdido em resultado de incúria ou acidentes. Por vezes, torna-se, ainda, difícil atribuir o espólio às suas autoras, porquanto estas foram adoptando os apelidos daqueles com que iam casando, restringindo a autoria ao nome com que foram publicando os seus trabalhos.

Havendo sido esporádica até finais do século XVII, a impressão de obras musicais nos finais de setecentos, meados de oitocentos indica que as mulheres eram presença frequente no negócio familiar, envolvidas nos trabalhos de gravura, impressão e publicação de música, ofícios permitidos às jovens.

¹⁵⁷ MORRIS, Bonnie. **Eden Built By Eves**. Los Angeles. Alyson Books, 1999

Compor é criatividade. As mulheres compositoras mostraram a sua voz própria, pesando-se porém que, na sua maioria, e por alargado tempo, foram menos radicais nas suas composições no que respeita a quebra das regras, optando pelas normas e menos pela originalidade, enquanto na literatura e pintura rasgaram mais horizontes. Mulheres existiram, contudo, de grande determinação e inovação.

Orquestras compostas exclusivamente por mulheres não são uma novidade. Em 1896, Nova Iorque assiste à criação da *Women's String Orchestra Society of New York*, que fez sete temporadas. No ano seguinte, Manhattan apaude o *Women's String Quartet*. A *British Women's Symphony Orchestra*, um dos vários agrupamentos de mulheres instrumentistas da actualidade, toca Handel, Saint-Saëns, Beethoven e Weber competentemente, mostrando ao heterogéneo público que as mulheres tocam bem e bem dirigem, assim consolidando um lugar na esfera musical.

Crítica usual é as alunas reflectirem demais a produção e jeito dos seus mestres, não passando de cópias inferiores destes, vulgares reciclagens. A criatividade encontra, todavia, inúmeras formas de se manifestar. Exprimindo-se nesta arte de diferentes modos, do clássico ao inovador, a história da mulher na música é uma história de determinação, porquanto houve que ultrapassar contrariedades sociais, familiares, conjugais. Presentemente, a atitude face à mulher compositora apresenta-se ainda recalcitrante. Enquanto nas outras artes se encontra um número considerável de artistas, na música este é inferior, pelo que esta se apresenta como a arte onde as mulheres enfrentaram maior preconceito, embora fosse a apetência mais apreciada como mostra de atributo, elegância e cultura, indispensável na formação das donzelas.



158

A aceitação de uma nova linguagem musical demora o seu tempo, e, se houve resistência quanto à interpretação de composições produzidas por mulheres, no que respeita à direcção de orquestra, apenas recentemente o número de maestrinas se apresenta em crescendo, sendo esta a vertente onde o sexo se revelou mais dissidente. Provavelmente, muitos esconderão o preconceito, mas uma maestrina continuará, ainda, a provocar alguma desaprovação.

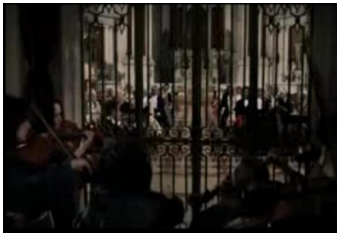
¹⁵⁸ Heronymus Bosch. *Jardim das Delícias*, painel Inferno Musical, 1510 [excerto]

Reger. Dirigir. Comandar. Incomodativos verbos no Imperativo.

Existe entre a mulher e a música um discurso de género e sexo, fazendo a música parte da história da sexualidade. Veículo espiritual e inspiração ao amor divino, ou tentação carnal demoníaca. Combinada com a virtude acreditava-se ser a música divina, combinada com a beleza era tida como dupla tentação aos prazeres e perigos do amor, para o que contribuía a lenda de canto de sereias e que Bosch bem reflecte em *O Jardim das Delícias* - painel Inferno Musical, 1510.

Aliar beleza, poesia e música apresentam-se como potenciais riscos, intimidando pela eloquência e poder do feminino. Se a estas acrescentarmos o canto, a dança e a representação, temos um quadro com tanto de encanto quanto de repreensível.

SUPORTE VIDEO



Antonio Vivaldi, un prince à Venise, direcção Jean-Louis Guillerrou, 2006 [filme, abertura]

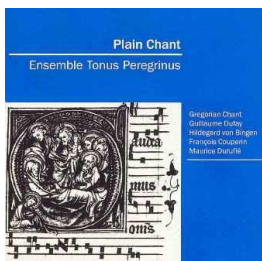


Sempre Libera, La Traviata, Giuseppe Verdi, 1853 [Anna Moffo, 1968]



The Piano. Direcção de Jane Campion, 1993

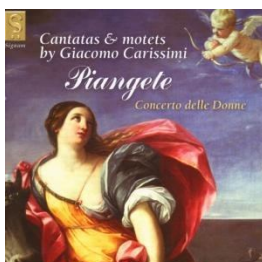
SUPORTE ÁUDIO



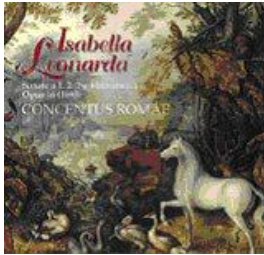
Caritas habundat in omnia. Hildegard von Bingen. **Ensemble Tonus Peregrinus** directed by Nicholas Fairbank, Fairbank Music Publishing



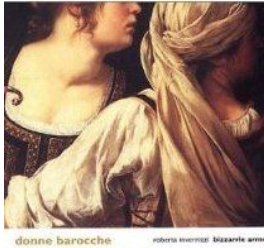
Suor Angélica - coro de abertura. Puccini, 1918 [ópera]



Concerto delle Donne. Piangete: Cantatas & Motets by Giacomo Carissimi.



Concentus Romae, Opera 16, Isabella Leonarda.



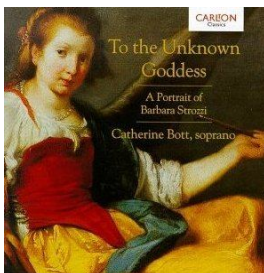
Allegro e Presto, Baroque Women Composers "Donne Barocche", Rosa Giacinta Badalla, Antonia Bembo, Elizabeth-Claude Jacquet de la Guerre, Isabella Leonarda, and Bianca Maria Meda



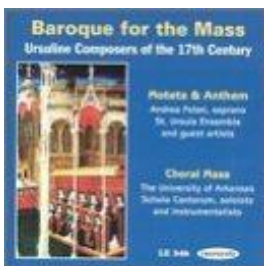
Duo Seraphim, Rosa Mistica, Isabella Leonarda, Bianca Maria Meda, Chiara Margarita Cozzolani, and Rosa Giacinta Badalla



Amarilli Mia Bella, para voz e contínuo, Francesca Caccini



Lamento/Lagrima Mie, A Che Vi Trattenete, Barbara Strozzi



Messa Prima, Op. 18: Gloria, part I, Isabella Leonarda



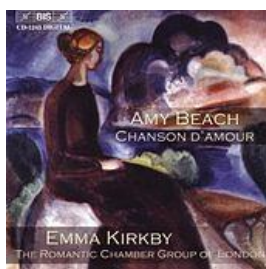
Psalm 114 *In Exitu Israel*, Marianne Martinez



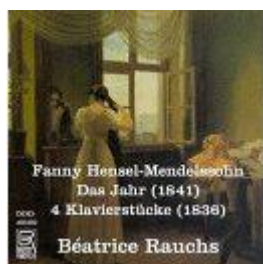
Ich reite hinaus in das weite, Gertrude van den Bergh



Nocturne in B flat, Maria Szymanowska



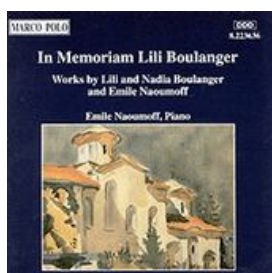
O Mistress Mine, *Three Shakespeare Songs*, Op. 37, Amy Beach



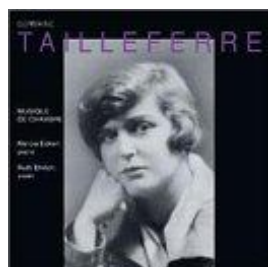
Februar, Scherzo, *Das Jahr*, Fanny Mendelssohn



Trio para piano, em G menor, op. 17 *allegretto*, Clara Schumann



Cortège, In Memoriam Lili Boulanger



Allegro non troppo, **Música de Câmara**, Germaine Tailleferre



Harpsichord Concerto in D major, Op. 21: II, Larghetto, Haendel, Wanda Landowska



Nocturno N° 5 in F sharp major, op. 15 nº2, Larghetto, Chopin, Maria João Pires

da Ópera, a arte temperamental



François Girardon & Thomas Regnaudin. *Apolo servido pelas ninfas*, 1666

Um dia, há muito tempo, tive um sonho. Sonhei que formaria o melhor coro da História. Nesse sonho, as estátuas deste recinto ganhavam vida e, uma a uma, caminhavam até à estufa do pátio. A cada uma que entrava, eu dava vida. Então a estátua cantava com uma voz mágica e angelical. Quando esgotei as duzentas estátuas, o meu coro estava completo. Era um coro de vozes puras, libertas do seu latejo mortal, para sempre vivas...

Fernando Trías de Bes, in *O Coleccionador de Sons, história de uma maldição*.

A Ópera é simbiose de várias artes, arte una, literatura, intenção de teatro - comédia ou drama -, ainda canto e melodia. Enredo cómico ou trágico, os seus cantores são actores, mas a ópera essencialmente é música, o texto frequentemente perde-se, se não acompanharmos o libreto - libretos excelentes, uns, ou narrativas tantas outras vezes banais de qualidade literária duvidosa. Na ópera, a palavra é indissociável do som. Representação, drama e palavra ao serviço da voz e da música.



Gostarieis de ouvir, senhores, uma belíssima história de amor e de morte? Falo da história de Tristão e Isolda, a rainha. Escutai como, entre grandes alegrias e grandes penas, os dois se amaram e morreram no mesmo dia, ele por ela e ela por ele. O relato dos seus amores espalhou-se pela verde Irlanda e pela selvagem Escócia, repetiu-se por toda a Ilha de Mel, da muralha de Adriano até à ponta do Lagarto, ecoou pelas margens do Sena, do Danúbio e do Reno, encantou a Inglaterra, a Normandia, a França, a Itália, a Espanha, a Boémia, a Dinamarca e a Noruega. A sua memória durará enquanto houver mundo.

Tristão e Isolda - Abertura

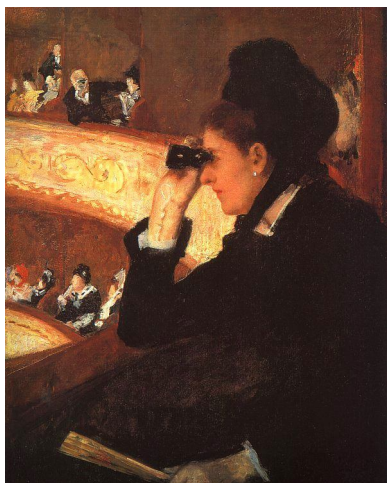
A Ópera traz a complexidade da alma humana, paixões e desejos, conflitos, alegrias e padecimentos, assim atraindo entusiástico público e prendendo nos seus enredos. Contadora de histórias, representa as palavras em efeito teatral, pintando quadros emocionais. As mulheres históricas, mitológicas ou do imaginário, corajosas, lutadoras ou sedutoras, foram personagens por excelência dos compositores e dos operáticos, sendo a ópera o modelo ideal de representação e louvor, panegírico de grandes heroínas, celebração da mulher fatal, ou afeição suscitada pelos dramas de amor, assim Aida, Cleópatra, Salome, Joana d'Arc, Ana Bolena, Inês de Castro e as grandes Elektra, Norma, Medeia e Isolda, estas últimas profusamente adaptadas por engenhos vários.



160

¹⁵⁹ Heinrich Anton Daehling. *Competição de canto*, séc. XIX

¹⁶⁰ Imagens Louis Léopold Boilly, 1 – *Um camarote em dia de espectáculo gratuito*, 1830; 2 – *O efeito do melodrama*, 1830



Medea, de Luigi Cherubini com libreto de François Benoit Hofmann segundo a tragédia de Corneille, 1635, baseada esta na obra de Eurípedes, escrita em 431 a.C., estreia em Paris, em 1797, no Théâtre Feydeau. Heroína neo-clássica, Medeia, princesa de Cólquida, apaixona-se por Jasão, a quem ajuda com os seus poderes sobrenaturais.

Norma de Vincenzo Bellini com libreto de Felice Romani, por muitos considerada o papel mais difícil da história operática, estreia em 1831, no La Scala de Milão. Traz a sacerdotisa gaulesa, entidade mitológica, o amor e a expiação pela perda da castidade.

Elektra de Richard Strauss com libreto de Hugo von Hoffmannstahl, estreada em 1909, na Ópera Real de Dresden, conta a história da vingativa Elektra, filha de Agamemnon, rei de Creta, mergulho na psicologia feminina e primando pelos papéis femininos fortíssimos.

Isolda, personagem da mitologia celta, drama de amor que viria a inspirar os românticos, deu origem à ópera de Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, segundo a obra de Gottfried von Strassburg, c. 1210, estreando no Nationaltheater de Munique, em 1865. Enquanto desejo, renúncia e conflito foi temática que abriu caminho a vasta produção na literatura e também no cinema.

Aida de Giuseppe Verdi, estreia no Cairo em 1871, drama rodeado do exotismo egípcio, da escrava dedicada e apaixonada.

Cleópatra foi tema da ópera de Samuel Barber, *Antony and Cleópatra*, com libreto de Franco Zeffirelli, estreada, em 1966, aquando da abertura da nova Metropolitan Opera House no Lincoln Center, Nova Iorque.

162

Salome foi tema da sempre polémica ópera de Richard Strauss, *Salome*, segundo libreto do compositor a partir da tradução alemã de Hedwig Lachmann de *Salome* de Óscar Wilde. Estreada na Semperopera em Dresden, 1905, foi banida em Londres até 1907, censurada em Viena quando Gustav Mahler tenta levá-la a cena, vindo, porém, a ser levada ao palco em 1918.

Joana d'Arc foi cantada por Giuseppe Verdi - *Giovanna d'Arco*, 1845, com libreto de Temistocle Solera, que altera o final, matando-a não na fogueira mas no campo de batalha, versão que conheceu grande adesão do público e crítica sendo repetida dezassete vezes em 1845. Foi tema de uma cantata de Gioachino Rossini, *Giovanna d'Arco*, 1852, e de uma composição de Tchaikovsky que se tornou libreto da ópera



¹⁶¹ Mary Cassatt. *Mulher de negro na Ópera*, 1778-80

¹⁶² Pierre-Auguste Renoir. *O camarote*, 1874

Orleanskaja Deva - A Donzela de Orleans -, 1881. Esta última, composta em São Petersburgo, e tocada em Praga, em 1882, foi a primeira obra a ser ouvida fora da Rússia.

Ana Bolena foi tema da ópera do mesmo nome, *Anna Bolena*, de Gaetano Donizetti com libreto de Felici Romani, estreada no Teatro Carcano, em Milão, 1830.

Sobre o drama de **Inês de Castro**, Giuseppe Persiani com libreto de Salvatore Cammarano compõe a ópera *Inês de Castro* que estreia, em 1835, no Teatro San Carlo em Nápoles. Inspirado nestes amantes, Piotr Tchaikovsky compõe a *Abertura-Fantasia Romeu e Julieta*, 1869, uma das mais conhecidas melodias de sempre. Também Marcos Portugal e Viana da Motta nela se inspiraram.

Elemento fundamental do espectáculo operático, a *prima donna*, voz de canto e encantos.

A definição **prima donna** nasce à volta de 1650, em Itália, sendo, porém, até 1800, **virtuosa** ou **cantatrice** o termo mais comum para designar a cantora principal. *Prima donna* viria a impor-se com Giulia Grisi e Adelina Patti, em meados de oitocentos. Um termo com muito de pejorativo porquanto se associava à cortesã e, frequentemente, à imbecilidade e impertinência. A *virtuosa* tinha pouco de virtude. Muitas eram, na verdade, oriundas de meio social pouco privilegiado, construindo carreiras à custa de vários riscos e sacrifícios, procurando impor-se num mundo predominantemente do domínio masculino. As óperas que as celebrizaram foram escritas por homens - havendo, de facto, mulheres operáticas, poucas foram reconhecidas -, e, porque tendo estes como autores, a cantora encontrava-se, inevitavelmente, numa situação de dependência. O preço a pagar pela fama, fortuna e autonomia era elevado. Lugar de mulheres temperamentais, obstinação, capricho e destempero terão sido, para muitas, o jeito encontrado para fazer frente à exploração.

O dia viria em que comporiam para elas, contudo, por largo tempo, a pirâmide operática valorizava primeiro o génio do compositor, seguindo-se o libretista, existindo a diva apenas em função destes.

163



A primeira *virtuosa* conhecida é **Vittoria Archielesi** (1550-c.1618), vivia na corte Medici, cantando e dançando em muitas das primeiras óperas. Na corte de Mântua, **Leonora Baroni** (1611-1670) era apreciada pelos seus recitais ao som da lira tocada por sua mãe Adriana, também ela cantora. Cantou também em Paris, 1644, para o Cardinal Mazarin.

Katharine Tofts (1685-1756) surge na cena londrina cerca de 1685, quando aí emerge a ópera italiana. Canta, em récita privada, no Queen's Theater, a par do castrato Nicolino em *Pirro e Demétrio*, um *pasticcio*, peça então comum. Representação algo peculiar porquanto Nicolino canta em italiano e Katharine em inglês, desajustado também pois que o italiano estava em moda como língua mais harmoniosa ao canto. É a primeira *prima donna* apresentada como

¹⁶³ Federico Beltran Masses. *Alegoria de Carmen*, séc. XX

idolatrada, quezilenta, explorada, porém, rica e famosa. Conheceu o seu maior triunfo como *Camilla* de Bononcini, em 1706, vindo a cantar em Veneza, abandonando os palcos após o casamento, em 1718, fixando residência no Palazzo Balbi. No palco londrino apresenta-se, ainda, em 1704, **Margherita de l'Epine**, italiana muito conceituada residente em Londres. Chegando ambas a cantar na mesma récita, embora nunca em dueto, partidários de uma e outra disputavam-se acesamente. Também entre Francesca Cuzzoni e Faustina Bordoni as claque se guerreavam¹⁶⁴.

165



Francesca Cuzzoni (1698-1770), natural de Parma, cantora das casas de ópera italianas e da corte da grã-duquesa Violante da Toscana, era mediana atriz, vestia inadequadamente, mas dona de fantástica voz. De temperamento obstinado e turbulento, insolente e ingrata, ultrapassaria a fronteira italiana, não actuando em Paris dado o elevado salário que exigia. Chegou a Londres em 1723, para cantar em *Ottone* de Händel, logo causando sensação. Incapaz de cantar o original, cantou a seu modo, sendo pelo compositor tão detestada quanto admirada. Rivalizando com o

castrato Senesino até à chegada de Faustina em 1726, que a suplantava em fama, embora não colidissem dado uma ser soprano e a outra mezzo. Acusada de ter assassinado o marido, condenada à morte mas vindo a surgir cantando na corte de Estugarda, deixou um rasto dívidas vindo a morrer, em Bolonha, em extrema pobreza.

166

Faustina Bordoni (1700-1781), natural de Veneza, bela, charmosa, excelente atriz e cantora, viria a cruzar-se com Cuzzoni em *Alessandro* de Händel. Tendo por segundo marido o operático Johann Hasse, o casal reside trinta anos na corte saxónica de Dresden, onde Hasse era mestre de capela. Faustina lançou internacionalmente as óperas do marido. Após Viena, onde permaneceram aquando da Guerra dos Sete anos, regressa a Veneza onde falece.



¹⁶⁴ Idêntica contenda é contada por Camilo Castelo Branco, quando este e seu amigo Aloísio de Seabra irrompem, no jantar de homenagem a Adélia Dabedelle, de copo erguido brindando a Clara Belloni. Cartistas e patuleias orientavam as suas divergências para as duas prima-donas – Belloni musa dos *cartistas*, e Dabedelle dos *patuleias*. [...] ele [Camilo Castelo Branco] foi o cabeça de motins de todos os Waterloos teatrais e, nomeadamente, das lutas tremendas entre os dois partidos que na época lírica de 1848-49 se formaram em volta, respectivamente, de Madame Clara Belloni e de Mademoiselle Adélia Debedeille, duas célebres prima-donas do Teatro de S. João [...]. Era assim há oitenta e noventa anos. Está cheia desses casos a crónica trepidante das noites de glória do velho Teatro S. João. Do que se passava, por vezes, lá dentro, em plena sala de espectáculos, ninguém faz hoje a mínima ideia. Quando se formavam partidos, em certas épocas do lírico, a gente pacata, temente a Deus e aos murros e cacetadas, não podia ir à ópera.

A rapaziada boémia e temível do Guichard ia para a plateia com as suas bengalas, com martelos, com cabos de vassoura, com tudo isso e ainda os tacões e com as goelas. Tudo posto em acção ao mesmo tempo imagine-se a infernaria que aquilo seria. Camilo levou para a sala, certa noite, uma corneta de lata feita na Rua Escura, a modo de porta-voz, de alto-falante, e inaugurou «pateadas à Debedeille... com trompa». Diz ele que foi essa a sua única invenção de toda a sua vida. Cf. Magalhães de Brito, in *O Tripeiro*, n.º. 11, Março de 1954

¹⁶⁵ Francesca Cuzzoni, autoria e data não apuradas, in Handel House Collection Trust

¹⁶⁶ Faustina Bordoni por Bartolomeo Nazari, c. 1734, in idem

Ambas, Faustina e Cuzonni, excelentes, viram a sua glória eclipsar-se face ao fenómeno *castrato*, que fazia vibrar as audiências europeias, igual acontecendo com inúmeras vozes femininas, preteridas em função de cirúrgicas vozes dos *castrati*.

167



Caterina Gabrielli (1730-1796) recebeu o mecenato do cardeal para quem seu pai trabalhava, tornando-se aluna de Porpova, mestre de Farinelli e Caffarelli, torneando as convenções da Igreja face às mulheres cantoras. Soprano e excelente atriz, de complicada vida afectiva, tornou-se escandalosa com as quebras de contratos. Assim fez, por três vezes, com o vice-rei

da Sicília, não comparecendo a um jantar com os nobres de Palermo, alegando esquecimento, cantando num segundo a *Sotto você* mal se fazendo ouvir. À terceira recusa, sendo-lhe dada ordem de prisão, terá respondido que a força e autoridade nada conseguiam com ela, que o vice-rei podia fazê-la gritar, mas não cantar. Durante os doze dias no cárcere deu concertos diários pagando as dívidas dos prisioneiros pobres¹⁶⁸. Fora de Itália, cantou para Catarina, a Grande, em São Petersburgo, e com Farinelli em Madrid. Em Londres, fez-se frequentemente substituir pela irmã Francesca, que sempre a acompanhava mas lhe era inferior.

Brigitta Banti (1756-1806) começou por cantar nas ruas de Paris nunca perdendo o ar de *femme du trottoir*. Recusou ensinamentos alegando que não sabia ler música. A sua voz bastava para encher plateias. Libertina, insolente, bebendo em excesso, mas sublime.

169

Gertrud Schmeling Mara (1749-1833) é a primeira *prima donna* alemã. Tendo uma infância rigorosa, aprendeu violino como castigo por haver estragado uma das cordas do instrumento do seu pai, vindo a atribuir a sua voz a esse treino. Aos seis anos tocava publicamente em Viena, vindo a ser descoberta, em Londres, aquando de uma das viagens profissionais de seu pai. De regresso à Alemanha canta em Leipzig, onde encanta Goethe, rumo à corte de Frederico, o Grande, em Berlim, que, embora apadrinhando os cantores italianos e tratando a ópera como assunto de Estado, recusava as vozes alemãs. Mara tem vinte e dois anos e consegue cativar o rei, que frequentemente participava como maestro, vindo este a tornar-se obsessivo com a sua favorita. Frederico vigiava-a para que não fugisse para outras cortes, consentindo



¹⁶⁷ Caterina Gabrielli, ao centro. Anónimo, séc. XVIII

¹⁶⁸ Cf. CHRISTIANSEN, Rupert. **Prima Donna, A History**. London, Sydney & Toronto. The Bodley Head, 1984, p. 42

¹⁶⁹ Gertrud Mara, gravura, anónimo, sd

no seu casamento sob a condição de que não abandonasse Berlim. Irreverente, Mara recusa-se a cantar quando dirigida pelo monarca, assim procurando ser expulsa da corte. A liberdade veio após uma outra impertinência após a visita do duque Paulo da Rússia.

Percorre, nos anos seguintes, os palcos de Viena, Munique - onde impressiona Mozart com a sua arrogância -, Paris e Londres, onde permanece dezoito anos. Após o divórcio a sua carreira mais prospera, seguindo para Moscovo onde, nos confrontos de 1812, perderia todas as suas posses. Voltaria a cantar em Londres, mas a sua voz era já incapaz de cativar, no regresso à Rússia redige as suas memórias, terminando a sua vida leccionando em Tallin.



170

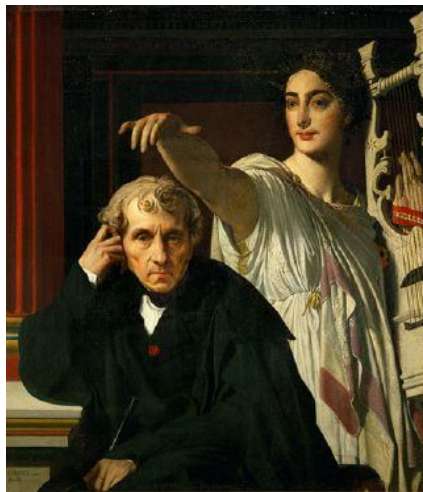
Elizabeth Weichsell - Mrs Billington - (1768-1818) é aluna de Bach, publicando, aos doze anos, duas sonatas para piano-forte. Estuda em Paris e casa com o seu segundo professor, James Billington, vindo a estreiar-se em Dublin e a conhecer o sucesso em Covent Garden, em 1786. Durante toda a carreira manteve lições de voz. Haydn, então residindo em Londres, torna-se um seu grande admirador¹⁷¹. O rei George III criticava a sua excessiva ornamentação, após haver sido moralmente atacada, infeliz, depressiva, abandona a Inglaterra rumo a Nápoles, 1794, onde estreia no Teatro San Carlo cantando para a família real a convite do embaixador inglês. Após a viuvez percorre as casas de ópera de Itália, canta para a imperatriz Josefina, regressando a Inglaterra, em 1801, após um segundo infeliz casamento. No ano seguinte, canta junto com Banti e Mara. Viria a falecer em Veneza, para onde voltara após o reaparecimento do marido desaparecido por longos dezasseis anos, vindo a falecer um ano depois. É a única *prima donna* inglesa a conhecer a fama europeia até 1920.

Brigitta Banti, Mara e Elizabeth Weichsell, as três grandes cantoras de setecentos.

¹⁷⁰ Mrs. Billington, na varanda, cantando em *Vauxhall Gardens*, gravura de Thomas Rowlandson, 1785

¹⁷¹ Ao pintor Reynolds, Haydn terá dito "*Pintou-a escutando os anjos; deveria ter pintado os anjos escutando a sua divina voz*", cf. Stendhal, biógrafo de Haydn aquando do relato do encontro entre Mrs Billington, Haydn e Reynolds.

figuras femininas dos compositores



172

A sensualidade surge nas figuras femininas de vários operáticos. A poderosa **Rainha da Noite** de *Zauberflöte*, 1791, de Wolfgang Amadeus Mozart, é brindada com uma melodia inebriante, assim como **Isolda** em *Tristan und Isolde*, 1856-9, e **Vénus** em *Tannhäuser*, 1843-5, de Richard Wagner, cromatismos denunciadores da sensualidade e sexualidade feminina. Melancolias e indecisões remetem para a fragilidade em contraste com carácter forte de outras personagens dominadas pela fúria, como **Salome**, 1905, de Richard Strauss ou **Carmen**, 1875, de Bizet que, demais a mais, dizem do arrebatamento ou irracionalidade femininos.

mozartianas

173



Em Mozart as mulheres são símbolos de fidelidade, aristocratas em procura de uma moral, ainda que camponesas, Mozart não oferece à *prima donna* palco fácil, dado que as suas óperas se apresentam como fortes testes e desafios, facilmente expondo a fraude. Cantar as mulheres de Mozart – **Susanna** de *Die Zauberflöte*, **Zerlina** de *Don Giovanni* e **Despina** de *Così fan tutte* - implica o mergulho na psicologia destas, a inteligência para lhes descobrir a personalidade, exigindo à *prima donna* mais do estilo. Setecentos é um tempo em que não existiam ainda as vozes que hoje se associam às heroínas de Mozart - Elisabeth Schwarzkopf, Sena Jurinac, Kiri Te Kanawa, Margaret Price, Lúcia Popp. Na verdade, Mozart

¹⁷² Imagens, 1 - Jean Auguste Dominique Ingres. *O compositor Cherubini e a musa da poesia lírica*, 1842; 2 - Edgar Degas. *A orquestra da Ópera*, 1868-9

¹⁷³ *Les Nozze di Figaro* – Acto II, A Condessa, Susanna e Cherubino, in Orpheus Taschenbuch, 1827, imagem in NEWMAN, Ernest. **More Opera Nights**. London. Putnam, 1954

preferia, ele mesmo, um *castrato*, Manzuoli, que o compositor ensinara a cantar em pequeno e à altura do qual não encontrava ninguém mais. Porém, à época das óperas mais maduras de Mozart é difícil encontrar um *castrato*. Veio a dar o primeiro papel de *Susanna* - *Le Nozze di Figaro* - à inglesa **Nancy Storace** - Anna Selina Storace - (1766-1817), sendo a sua primeira grande preferida **Catarina Cavalieri** (1760-1801), amante do seu rival Salieri, que cantou em *Die Entschöpfung aus dem Serail*, e para ela compoendo a ária *Mi Tradi*, em *Don Giovanni*, sendo também a *Condessa* em *Le Nozze di Figaro* - também Mrs Billington cantara, em Londres, 1806, em *La Clemenza di Tito*, primeira ópera de Mozart aí levada à cena.



174

No início da ópera romântica, as mulheres são vítimas passivas e inocentes, virgens ou outras vindo a tornar-se heroínas em lugares de poder e senhoras do seu destino. *Leonora*, de Beethoven, *Norma* de Bellini, *Medeia* de Cherubini são destas exemplo. As *prima donnas* deste período foram fortes, intensas, supremas.

175



Angelica Catalani (1780-1849) educada no convento de Santa Lúcia em Sinigaglia cedo mostrou os seus dotes de soprano. Olhada com algum cepticismo em Itália, tornou-se a favorita de Napoleão; cantou seis anos em Lisboa. O seu repertório pouco coerente foi-a desprestigiando. Bonita, amável, generosa, para ela o marido tentou comprar o King's Theater, não o conseguindo o casal rumou a Paris, seguindo-se uma digressão por Itália, sendo, em Nápoles, considerada *prima cantatrice del mondo*. Catalani é a cantora respeitável e respeitada, com uma carreira mal gerida pelo marido e por este explorada. Conquistou plateias e fez fortuna, vindo a morrer na pobreza, tricotando obsessivamente e repetindo que detestava a música. Criou, ainda, uma escola para jovens aspirantes a *prima donna*, gratuita mas impondo como condição que cada aluna adoptasse o apelido Catalani.

¹⁷⁴ Imagens, 1 - Nancy Storace por Pietro Bettelini, 1788; 2 – Catarina Cavalieri, autoria e data não apuradas

¹⁷⁵ Angelica Catalani por Elisabeth Vigée Lebrun

O sucesso de Gioachino Rossini foi imenso, atestado por Sthendal na biografia que escrever do compositor. Itália, Paris, Viena, inclusive Calcutá, todos os palcos o agraciaram. Criou novos modelos operáticos, sendo várias as divas espanholas que o cantaram, destacando-se Isabella Colbran com a qual viria a casar.

176

Isabella Colban (1785-1845), mezzo, é a cantora favorita do rei de Nápoles, cruzando-se com Rossini quando este é celebrado pela ópera *buffa*, porém Colbran não é uma comediante levando o compositor a libretos mais majestosos. Juntos estreiam *Elisabetta, Regina d'Inghilterra*, 1815, vindo Rossini a compor para ela até 1823, ano em que levam ao palco *Semiramide*. Casam em 1822 mas breve Colbran se torna quase ignorada - começara a cantar abaixo do tom, deficiência comum entre as *prima donnas* românticas porventura pelo fervor histriônico dos primeiros anos esforçando-lhes a voz - enquanto Rossini é cada vez mais celebrado.



O colapso da carreira atribui-se, todavia, não a deficiência na voz mas ao triunfo de Giuditta Pasta. A tendência neurótica e a apetência pelo jogo levam-na a dar lições de canto para cobrir as suas perdas. Falece em 1845, com o compositor ao seu lado, embora se houvessem divorciado oito anos antes quando este se envolvera com a mundana Olympe Pélissier.

177



Giuditta Negri Pasta (1797-1865), *mezzo* de emocionais tons e excelente como atriz trágica, Pasta representa a severidade e nobreza. Mantém em sua casa um salão cultural famoso pela inteligência e respeito mútuo entre os convivas, sendo a sua mentora não a deusa lírica mas a figura concertante. Os seus grandes sucessos são como *Desdemona* em *Otello* de Gioachino Rossini, *Semiramide* em *Giulietta e Romeo* de Niccolò António Zingarelli, e *Anna Bolena* de Gaetano Donizetti, a sua grande personagem histórica, para ela

expressamente criada, sendo composta por Donizetti na casa de Pasta, no Lago di Como, tendo a voz da cantora sempre disponível. Destacou-se por haver sido a grande *Norma* de Vincenzo Bellini, grande sucesso para ambos. Trinta e nove récitas numa única temporada foram o fim da voz de Pasta, valendo-lhe em muito o seu potencial de representação. Devotada à família e amigos, terminou os seus dias frente ao Lago di Como, jardinando e cultivando a sua horta, majestosa.

¹⁷⁶ Isabella Colbran por anónimo, 1830

¹⁷⁷ Giuditta Pasta por Joseph Kriehuber, 1829



Maria Malibran (1808-1836) já lia uma pauta antes de conhecer o alfabeto. Filha de Manuel Garcia, de ascendência cigana, nome importante na história do canto, que inicia a filha na ópera aos cinco anos. Mais forçada que incentivada, a infância itinerante fez com que se tornasse fluente em espanhol, italiano, francês e inglês. A família desloca-se para Nova Iorque, para onde o pai pretende levar a ópera italiana, aí vindo Maria a casar com o empresário francês Eugène Malibran, que a liberta do pai pagando avultada quantia. Insucessos comerciais ou negócios menos honestos e depressa Maria canta para custear

investimentos difíceis em Nova Iorque e Filadélfia. O casal divorcia-se em 1827, Maria regressa à Europa e triunfa, em Paris, com os mesmos desempenhos de Giuditta Pasta, *Semiramide* e *Desdemona*. Impetuosa, amante do improviso, competitiva e reclamando a fama exclusiva, percorria o palco em danças descontextuadas toando o ridículo e perturbando os demais artistas, os palcos sucedem-se entre *stress* e colapsos vindo a morrer, exausta, após um concerto em Manchester.

Pauline Viardot-Garcia (1821-1910), sua irmã, estreia, em Bruxelas, 1837, tornando-se uma das mais brilhantes cantoras de ópera na Europa. “*A female composer of genius*” assim a considerou Franz Liszt. Dickens chorava quando a escutava. Magnética a sua vida artística, tumultuosa a sua vida privada, onde se incluem a perturbante paixão com Ivan Turgenev, o escritor russo, e a tempestuosa amizade com Charles Gounod, o compositor francês.



Afamada pelos papéis dramáticos, inspirou Chopin, Berlioz, Saint-Saëns - que a ela dedicou *Sanson et Dalila* - e Meyerbeer. Fluente em várias línguas, e destacável também como compositora, a sua carreira levou-a aos palcos de toda a Europa vindo a fixar-se na Ópera de São Petersburgo. A amizade entre Pauline e George Sand, levando-a a passar grandes temporadas em casa do casal, aproximou-a de Chopin, o que muito contribuiu para o seu desempenho artístico, ambos enriquecendo. Pauline contribuía para algumas composições de Chopin, assim como fez arranjos em trabalhos de Haydn, Schubert e Brahms.

Para sempre ficaria associada à ópera *Don Giovanni* de Mozart que nunca deixou de cantar até se retirar, ópera de resto associada à sua tradição familiar. Em 1855 consegue este manuscrito, em Londres, preservando-o sagradamente na sua residência de Paris e visitado por outros não menos meritórios como Rossini, que perante o manuscrito se ajoelhava, e Tchaikovsky que dizia estar em presença do divino. Pauline veio a doá-lo ao Conservatório de Paris em 1892. Ensinou várias alunas e manteve um círculo importante de artistas na sua Villa Viardot, em Bourgival, nos arredores de Paris, oferecida ao casal por Ivan Turgenev.



Giulia Grisi (1811-1869) preenche os adjectivos do arquétipo *prima donna*, irritante e ambiciosa. Protegida por Pasta a esta devolve a admiração imitando-a na entoação, modo de vestir, porte e repertório, *Anna Bolena*, *Semiramis* e *Lucrezia Borgia* de Donizetti, sendo nas três personagens incomparável. Estreia aos dezassete anos em Bolonha e aos dezanove assina contrato com o La Scala, que quebra quando a sua reputação cresce alegando ser menor aquando da assinatura do mesmo. Não voltaria a cantar em Itália, elegendo os palcos de Paris e Londres. Gozava de grande popularidade, não tolerando Pauline Viardot nem o sucesso que

esta obtinha nas óperas de Meyerbeer, procurando, nas três vezes que Pauline as cantou em Londres, arruinar-lhe as récitas. Para tal, conseguia que Mario Gautier – com o qual mantinha uma relação sentimental, alguns filhos, vindo a casar anos depois de solicitar o divórcio – fosse o tenor escolhido para acompanhar Pauline, levando este a dizer-se doente nas estreias.

A maquiavélica Grisi liderou um grupo de cantores que procuraram extorquir o máximo dos seus agentes. Grisi, soprano; Mario, tenor; o barítono Tamburini e o baixo Lablanche, cantavam em conjunto não admitindo a substituição de algum deles. *Don Pasquale* de Donizetti e *I Puritani* de Berlioz, eram os seus maiores sucessos. A estes – conhecidos como *La vieille garde* – juntaram-se Rubini, tenor, e Fanny Persiani, soprano coloratura.

Em 1861, ainda canta em *Don Giovanni*, *Norma*, *Les Huguenots* e *Lucrezia Borgia*, mas, no último concerto, ao retirar-se do palco já não tinha quem a recebesse e acompanhasse ao camarim. Faleceu oito anos depois, de cólera, a caminho de São Petersburgo onde se encontraria com Mario.

O mundo operático não se restringe, todavia, a estas insólitas personalidades, que impunham a sua vontade e cujos salários sordidamente elevados criavam discórdia entre os restantes cantores. Londres, palco oitocentista por excelência, assiste à contenção vitoriana, as suas cantoras apresentam um estilo vocal firme na entoação mas pouco emocional e colorido, sendo os papéis preferidos *Zerlina* em *Don Giovanni* de Mozart; *Lucia* em *Lucia de Lammermoor* de Donizetti; *Amina* em *La Sonnambula* de Bellini; e ainda *Juliette* de Gounod e *Marguerite* em *Faust*, inocentes e moderadas, virgens idealizadas; *Marie* em *La Fille du Régiment* de Donizetti ou *Rosina* em *Il Barbieri di Siviglia*. Todas elas personagens respondendo às exigências vitorianas.

É o tempo de **Fanny Persianny** (1812-1867), charmosa e graciosa, para quem Donizetti compôs *Lucia de Lammermoor*, dotada de poderes imaginativos longe das fortes personalidades de Norma ou Medeia, papel a que Persianny ficaria associada pois que o interpretou em toda a Europa. **Henriette Sontag** (1806-1854) também esbanjando charme e

¹⁷⁸ Giulia Grisi como Norma, gravura de Alexandre Lacouchie, 1831

graciosidade, de temperamento suave, divina e delicada, que viria a tornar-se a cantora eleita de Berlim. **Jenny Lind** (1820-1854) também conhecida pela respeitabilidade. **Marietta Piccolomini** (1834-1899), cubana, popular na década de cinquenta, de pura voz e virtuosa alma, obcecada com a caridade, e que tornou famosa a *Traviata* de Verdi.



179



Adelina Patti (1843-1919), cuidadosa com a voz, o corpo e a alimentação, apaixonada pela música de Wagner para a qual lhe faltava técnica e temperamento, construiu carreira europeia e internacional fazendo de *Carmen* e *Aida* os seus maiores sucessos. Quando pela primeira vez escuta um registo da sua própria voz, terá exclamado “*Ah! Mon Dieu! Maintenant je comprends pourquoi je suis Patti! Oh oui! Quelle Voix! Quelle artiste! Je comprends tout!*”¹⁸⁰. Patti teve, de facto, na época uma soberania incomparável, nenhuma outra teve o mesmo *glamour*, o mesmo poder de voz ou alcançou idêntico salário.

wagnerianas

Em Wagner não existem propriamente mulheres mas deusas. As personagens wagnerianas, ainda que belas, reflectem a sua concepção do feminino, puras e castas, prontas a sacrificarem-se pelo homem que amam. Música sensual e hipnótica, *Isolda* exigia a projecção de duas personalidades diferentes, algo inovador face a *Elsa* de *Lohengrin* ou *Elisabeth* em *Tannhäuser*, onde a voz de soprano correspondia apenas a um tom doce. Isolda, uma das mais poderosas femininas, feiticeira no I acto, ansiosa de vingança e sarcástica, voz de gelo mas desejo pulsante, e uma Isolda gentil e terna no II acto. Estreia tendo como patrono Ludwig II da Baviera que ao compositor prometera um teatro, projecto gorado pela oposição, vindo Bayreuth, no topo da montanha, a cidade que lhe proporcionou o seu templo, financiado por

¹⁷⁹ Imagens, 1 - Henriette Sontag por Paul Delaroche, 1830; 2 – Jenny Lind por Eduard Magnus, 1861; 3 - Marietta Piccolomini, retrato litografia por Grozzelin, sd

¹⁸⁰ Cf. Rupert Christiansen op. cit., p. 121

Ludwig e subscrição pública. Lugar espartano no que respeitava a decoração, sofisticado em equipamento e iluminação, ideias que Wagner colhera em Riga, quando fora maestro no Vitinghof Theatre. Estreia com *Der Ring des Nibelungen*, na íntegra, aliando a mitologia nórdica segundo a estrutura da tragédia grega, discussão moral de confronto de épocas. A figura da *prima donna* não empolgava Wagner, *Der Ring* é, assim, a ópera sem *prima donna*, onde várias personagens femininas têm lugar e oportunidade. *Brünnhilde*, aliando passividade e acção, exigia tenacidade e inteligência, *Fricka*, *Waltraute* e *Erda* ainda que não figuras dominantes proporcionam excelentes conjunturas para *mezzo-soprano*.

181



A sua primeira cantora foi **Wilhelmine Schröder-Devrient** (1804-1860), filha de um barítono e de uma das melhores actrizes da época, Sophie Schröder, com quem aprendeu a postura, dicção e habilidade para projectar emoções ao gosto romântico. Aos catorze anos já representava Shakespeare em Viena. Um génio teatral mas aquém das suas contemporâneas em termos vocálicos; manipulando a respiração deixava transpirar a alma e monopolizava as atenções substituindo palavras cantadas por um dito ou grito. A admiração de Wagner manteve-se para lá da morte da actriz¹⁸². Delicada e feminina impressionava pela força e turbulência.

À musa Devrient sucedem-se Pauline Viardot, que cantara *Isolda*; **Malvina Schnorr**, substituindo Therese Tiejens que recusara o papel, **Amalie Materna** (1847-1918), a primeira *Brünnhilde* em Bayreuth e *Kundry* em *Parsifal*¹⁸³, e a sua favorita Nellie Melba, uma *Valkyrie* no primeiro *Das Ring*.

A australiana **Dame Nellie Melba** (1861-1931), soprano da corte de Berlim, onde assinara contrato em 1870, apenas podendo ausentar-se com autorização. Em 1882, quando aceita fazer *Parsifal*, está a iniciar carreira internacional dividindo-se entre Viena e Londres com um currículo de 170 papéis em 119 óperas¹⁸⁴. Inteligente, tenaz, de espartana disciplina e pouco dada ao mundano, Melba foi um dos maiores exemplos de arrogância, inclusive atirando fora peças decorativas que lhe desagradassem no cenário. Veio a ser a primeira diva do Metropolitan - quebrando



¹⁸¹ Wilhelmine Schröder-Devrient por anónimo, 1848

¹⁸² Cf. os diários de Cosima, mulher de Wagner, sendo que a casa do compositor em Bayreuth apresentava na entrada a imagem de Schröder representando a Tragédia.

¹⁸³ *Parsifal* tornou-se a ópera mística de Bayreuth, não podendo ser representada em nenhum outro lugar e, seguindo o ritual cristão, não podia ser aplaudida, embora aquando da estreia, Wagner houvesse incentivado a audiência, ele mesmo gritando *Bravo!* no final do II acto. Cf. Rupert Christiansen, op. cit. p. 152

¹⁸⁴ Idem, p. 150

contrato com Berlim, pelo que foi impedida de cantar em qualquer casa de ópera alemã até 1891. No Metropolitan, onde canta em alemão e italiano, foi *Brünnhilde*, *Isolda*, *Leonora*, *Aida*, *Norma*, *Carmen* e *Violetta*. Melba não era uma *wagneriana* como Kirsten Flagstad (1895-1962) ou Birgit Nilsson (1918-2005) - foram as criações de Mozart que deram projecção à sua carreira -, tornou-se com muito treino, mas foi das poucas capazes de entender o princípio de Wagner de que o canto é a música.

Wagner talharia as carreiras de soprano no início do século XX: **Hedwig Reicher-Kindermann** (1853-1883), **Wilhelmine Schröder-Devrient** (1804-1860), **Katharina Klafsky** (1855-1896) **Milka Ternina** (1863-1941), a maior Isolda, mas afectada por um problema muscular que lhe impedia jogos faciais.



185

Nova geração incluiria **Frida Leider** (1888-1975), **Kirsten Flagstad** (1895-1962) e **Birgit Nilsson** (1918-2005), todas três excelentes Isolda.



186

¹⁸⁵ Imagens, 1 - Hedwig Reicher-Kindermann; 2 - Wilhelmine Schröder-Devrient; 3 - Katharina Klafsky; 4 - Milka Ternina

¹⁸⁶ Imagens, 1 – Frida Leider; 2 – Kirsten Flagstad; 3 – Birgit Nilsson



Bayreuth encerraria aquando da I Grande Guerra, apenas reabrindo, em 1924, com Siegfried Wagner. Entretanto, com a abertura do Metropolitan, 1883, um novo palco se abria à *prima donna*, menos conservador, porquanto a anterior *Academy of Music* era apenas frequentada pela nata nova-iorquina. A nova classe em ascensão procura novas emoções. **Christine Nilsson** (1843-1921) estrearia a sala como *Marguerite* em *Faust* de Gounod. Recebeu mil dólares, dez vezes mais do que qualquer músico da orquestra em um mês¹⁸⁷.

O grande sucesso foi, porém, com **Marcella Sembrich** (1858-1935), polaca, culta, aluna de piano do conservatório de Lemberg, e de canto, em Milão, com Giovanni Lamperti. Estreara como *Elvira* em *I Puritani* de Bellini, em Atenas, 1877. No ano seguinte, fora *Lucia* em *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, em Dresden, conhecendo imediato sucesso e logo integrando a companhia até 1880. Estreia em Covent Garden, de novo com *Lucia*, assinando contrato por cinco temporadas, onde teve grande êxito como *Zerlina* em *Don Giovanni*, *Susanna* em *Le Nozze di Figaro*, *konstanze* em *Die Entführung*



aus dem Serail, de Mozart; *Lady Harriet* em *Martha* de Friedrich von Flotow. Estreia no METROPOLITAN com *Lúcia*, onde foi também *Elvira* em *I Puritani*, *Violetta* em *La Traviata*, *Amina* em *La Sonâmbula*, *Gilda* em *Rigoletto*, *Marguerite* em *Les Huguenots* e *Rosina* em *Il Barbiere di Siviglia*. Além de Nova Iorque foi também favorita no repertório de ópera italiana em São Petersburgo.

Com os ensinamentos prestados pela emigração alemã e italiana, vários nomes se impuseram de nacionalidade americana, **Minnie Hauk** (1851-1929), **Lillian Nórdica** (1857-1914), **Clara Louise Kellogg** (1842-1916)



188

¹⁸⁷ Cf. Rupert Christiansen, op. cit. p. 172

¹⁸⁸ Imagens, 1 – Minnie Hauk; 2 – Lillian Nordica; 3 – Louise Kellogg

Lilian, expressiva e perseverante começara a cantar em igrejas e concertos, seguindo-se baladas na Gilmore's American Band com a qual faz Paris, Londres e Milão. Troca o nome para Giglio, começa a cantar ópera alcançando grande sucesso em Itália, Alemanha e, essencialmente, em São Petersburgo. Com o casamento ausenta-se dos palcos por imposição do marido, regressando, em 1887, após a morte daquele, com *La Traviata* em Covent Garden. Cantar Wagner torna-se uma obsessão e querelas no Metropolitan com Melba destruí-la-iam. Participou activamente na campanha sufragista do início do século.

Em 1906, chegam ao Metropolitan, **Geraldine Farrar** (1882-1967), americana, cujo grande papel foi *Madama Butterfly*; e **Lina Cavalieri** (1874-1944), italiana, que consagrou *Carmen* cantando-a 123 vezes em 125 dias. Farrar retirou-se, por opção aos cinquenta anos, tornando-se o pilar da sua comunidade de adopção, Ridgefield, Connecticut; Cavalieri regressou à Europa e com o deflagrar da guerra vive das suas jóias. **Grace Moore** (1901-1947) estreia no Metropolitan em 1928, como *Mimi*, razoável soprano embora pouco imaginativa, aí se manteve até morrer num acidente de aviação em Copenhaga.

Farrar, Cavalieri e Moore são as *prima donna* vedeta, passaram pelo cinema sem sucesso, e foram as especialistas da ópera sentimental da viragem do século fazendo carreira no palco da sensualidade, consentindo que a máquina publicitária se alimentasse das suas vidas.



189



Rosa Ponselle (1897-1981), americana, é o grande nome na história do canto italiano. Nasce em Connecticut filha da primeira geração de emigrantes pobres. Rosa e a irmã Carmela iniciam no cinema, onde Rosa se acompanha a si mesma ao piano e Carmela participa num musical na Broadway. Vêm a cantar em dueto em *Faust*. A partir de 1918 ambas têm lições de canto com William Thorner. É Caruso quem a descobre e a indica para a estreia de *La Forza del Destino* de Giuseppe Verdi, concorrendo

¹⁸⁹ Imagens, 1 – Geraldine Farrar; 2 – Lina Cavalieri; 3 – Grace Moore

as duas irmãs. Rose é a escolhida, a primeira americana a triunfar no Metropolitan sem haver feito escola na Europa. Romano Romani, protegido de Puccini torna-se seu mestre de canto, ao qual permaneceu anos fiel, vindo a cantar um repertório invulgar, *La Gioconda* de Almicare Ponchielli e *La Vestale* de Gaspere Spontinini, compositores da ópera romântica inicial, ambos esquecidos. Em 1927, exibe uma triunfante *Norma*, sucedendo-se pequenas óperas pouco conhecidas de Verdi - *Ernani*, 1844, e *Luisa Miller*, 1849. Em 1930, canta, em Covent Garden, a sua primeira *Violetta*, uma magnífica *Sempre Libera*.

verdianas

Em Verdi mais do que mulheres há heroínas de melodrama, em busca de papel trágico. A sua música exigia dois tipos de cantoras, as de nobre coração - como *Amalia* em *I Masnadieri* e *Giovanna d'Arco* - e as enérgicas - como *Abigail* em *Nabucco*, *Azucena* em *Il Trovatore*, *Eboli* em *Don Carlos*, *Amneris* em *Aida*, *Lady Macbeth*. *Aida* apela a constantes alterações emocionais.

Violetta de *La Traviata* e *Leonora* de *Il Trovatore*, ambas de 1853, são as suas mais amadas personagens, vindo *Violetta*, pelo sacrifício do desejo em nome do amor, a despertar o comportamento de muitas heroínas operáticas de oitocentos. O compositor havia escutado Malibran em adolescente e essa imagem permanecia, nenhuma outra se lhe igualando. Patti foi, todavia, uma boa *Violetta*, mas as mais sublimes seriam Ponselle e Callas.



Giuseppina Streponni (1815-1897) foi a *prima donna* mais importante para Verdi, ainda que longe do seu ideal. Iniciara com os repertórios dramáticos de Bellini e Donizetti. Em 1842, é *Abigaille* em *Nabucco*; a sua voz exageradamente usada durante dez anos denotava um desgaste irreversível, vindo a retirar-se aos trinta e um anos, tornando-se professora de canto. Verdi encontrá-la-ia em 1849, vindo a casarem dez anos e vários escândalos depois. Dedicada, inteligente e terna terá inspirado *La Traviata*.



Teresa Stolz (1834-1902), com carreira feita em Odessa e Constantinopla, em 1865 canta no La Scala, enquanto **Theresa Tietjens** (1831-1877) canta na ópera de Londres, nunca pisando os territórios de uma e outra. Ambas foram *Amelia* em *Un Ballo in Maschera* e *Leonora* em *La Forza del Destino*. *Aida* cantada por Stolz nunca



seduziu Tietjens, embora nela tivesse, decerto, sido magnífica. Foram as musas das últimas óperas do compositor.



Emmy Destinn (1878-1930) foi a sucessora vocal de Tietjens, sublime *Aida* e primeira grande *prima donna* de Puccini, mas dominou um repertório variado. Romântica, imoderada de interesses e sentimentos, dedicou-se também à escrita. **Adelaide Kemble** (1814-1879), **Mary Shaw** (1814-1876), **Zinka Milanov** (1906-1989), **Leontyne Price** (n.1927) foram outras brilhantes cantoras de Verdi.

A música de Verdi deixa a claro incompetentes desempenhos, música que transmite profundidade pelos seus personagens *spinto*, um desafio à técnica e ao entendimento.

Strauss e a *prima donna* em Viena

Em 1869 abre a nova casa de ópera de Viena, lugar erudito da cidade. Com Mahler, primeiro maestro e director do novo espaço, as *prima donnas* conheceram rigorosa disciplina. A elas se exigia elevado nível e nessa casa permaneciam em longos contratos. Seguiu-se Richard Strauss, mais espontâneo, que ao repertório deu um toque especial compondo sofisticados romances. Música de sensualidade, dava grande ênfase à mulher infeliz desenhando heroínas impulsivas ou melancólicas, não heróicas, não obsessivas, mulheres, por vezes exprimindo a sua sexualidade.

Salome é uma das grandes oportunidades para uma *prima donna* exibir a sua capacidade vocálica e a sua imaginação dado ser uma virgem sedutora. Estreia em Dresden, 1905, interdita em Viena quando Mahler se propôs levá-la a cena, bem como no Metropolitan por ser tida como escandalosa. Houve grandes *prima donnas* no papel de *Salome*, **Ljuba Welitsch** (1913-1996) que o estreia em 1944, com ele vindo a conquistar Londres e Nova Iorque, e **Elisabeth Schumann** (1888-1952).

Seguiu-se *Elektra*, 1909, o *Hamlet* no feminino, uma ópera exigente para as suas três principais figuras femininas, para o maestro, a orquestra e o público. Uma e outra exibindo estados patológicos obsessivos.

Rosenkavalier estreia em Dresden, 1911, a mais amada de todas as óperas de Strauss. Em contraste com *Salome*, *Rosenkavalier* traz a educada e ingénua *Sophie* e *Marschallin*, a *Marechala*, papel muito pretendido entre sopranos porque o mais doce, delicado e digno.

¹⁹⁰ Imagens, 1 - Emmy Destinn; 2 - Zinka Milanov; 3 - Leontyne Price

Ariadne auf Naxos, 1912, apresenta novo trio feminino, sendo *Ariadne*, com o seu extenso monólogo, grande ária e dueto, desempenho para uma grande *prima donna*.

Lotte Lehmann e Maria Jeritza, que lideravam os sopranos de Viena, desde que as cantoras de Mahler haviam caído em desuso, relacionavam-se de forma pouco agradável, uma rivalidade não pela notoriedade mas pela atenção do compositor. Enquanto Jeritza investiu na ópera contemporânea, Lehmann recusou ser *Marie* em *Wozzeck*, 1920, de Berg, a mais radical ópera alemã moderna. Os anos de sucesso de Jeritza e Lehmann foram, igualmente, os de sucesso do compositor em Viena.

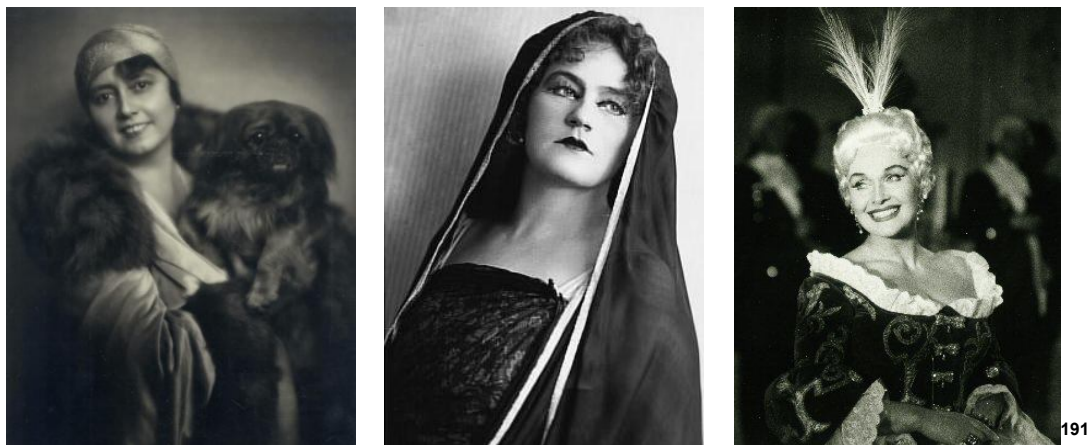


Maria Jeritza (1887-1982), na senda de Grisi e Melba, era a *prima donna* autoritária, um gênero a que Viena nunca assistira. Estreara como *Aphrodite*, muito despida para a época, deixando uma aura de sensualidade e erotismo. Mantinha estreitas relações com a casa imperial, que a apoiava. Musa de Strauss foi ainda uma efusiva *Carmen* e uma magnífica *Tosca*. Após 1921 faz as temporadas de Outono/Inverno no Metropolitan, vindo a ser dispensada no período da Depressão americana, 1932, pois não era possível pagar os seus exigentes honorários. Casa com um americano, reside nos Estados Unidos, regressando frequentemente a Viena, e, no pós II Grande Guerra, canta doando os seus vencimentos para a reconstrução do edifício da ópera bombardeado.

Lotte Lehmann (1888-1976) teve o seu primeiro grande desempenho em *Ariadne de Naxos* iniciando a sua aura em Viena, mas viria a ser a *Octavian* regular de *Rosenkavalier*. Cantou também Mozart, Wagner, Verdi, Puccini, a ópera francesa e russa, sendo uma das poucas cantoras que Arturo Toscanini admirou, surpreendendo-se quando a escuta, em Covent Garden, substituindo Viórica Ursuleac na estreia de *Arabella* em Londres.

Lehmann, que vinha a sentir o preconceito por ser hostil a Hitler, veio a ser interdita de cantar na Alemanha em 1934, emigrando para os Estados Unidos quatro anos depois. Retirou-se após quarenta anos em palco, citando *Marschallin*, a sua personagem favorita, *Jedes Ding har seiner Zeit* – Cada coisa tem o seu tempo. O seu último *encore* foi *Na die musik*, de Schubert, não conseguindo cantar a última frase. No seu camarim, esperavam-nas as orquídeas de Toscanini, que nunca deixara de as enviar ano após ano, récita após récita. Dedicou os últimos vinte e cinco anos de vida a pintar e escrever, embora nenhuma produção de grande mérito. Regressou uma última vez a Viena, 1955, aquando da reabertura da nova ópera, sendo bem recebida pelas suas antigas alunas.





Elisabeth Schumann (1888-1952) foi a terceira voz vienense do período de Strauss. Não era o expoente de Jeritza ou Lehmann mas o compositor agradou-se da sua voz e levou-a para Viena. Também partiu para os Estados Unidos com o marido, o maestro judeu Kavel Alwin. Terminou cantando *leider* de Schubert e leccionando.

A cantora das últimas óperas de Strauss foi **Viorica Ursuleac** (1894-1985), aluna de Lehmann e figura operática do III Reich, que fez mais de quinhentas récitas de doze papéis do compositor. Casada com Clemens Krauss, que dominava a ópera em Viena e Alemanha, e libretista de *Capriccio*, 1942, juntamente com Wagner. Estreou com Viorica no papel da Condessa, fantástica nas suas reflexões, frente ao espelho, sobre a arte, a vida e o amor, seu monólogo final. O papel viria a ser explorado, no pós-guerra por **Elisabeth Schwarzkopf** (1915-2006), *Her Master's Voice*, como era considerada. Viria a trocar Viena, em 1947, por Covent Garden onde cantou alargado repertório, seguindo-se Salzburgo, a cujo festival ficou associada quinze anos. Cantava regularmente sob a regência de Herbert von Karajan, no La Scala e quando este se torna maestro em Vienna. Na década de cinquenta, apenas seis papéis fazem parte do seu repertório, sendo três de Mozart, *Fiordiligi* em *Così fan Tutte*, *Elvira* em *Don Giovanni* e *Condessa* em *Les Nozze di Figaro*. Retira-se nos anos setenta dedicando-se ao ensino.

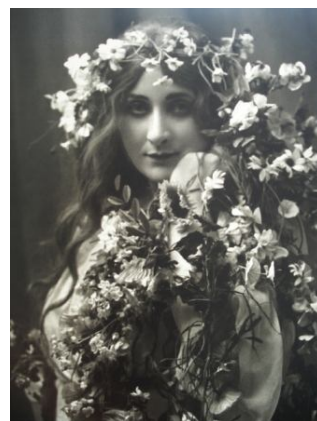
O gosto operático francês foi sempre muito próprio. O final de oitocentos assiste em Paris ao retorno da ópera barroca. Aí, nasce, em 1894, a *Scola Cantorum*, alternativa ao conservatório clássico, ressuscitando *Castor et Pollux*, *Armide*, *Le Couronnement de Popée*, a que se juntaria Saint-Saenz, em 1895, lançando Rameau, que se tornaria a *coqueluche*. Gounod, Massenet e a maioria elegiam a clareza verbal declinando os belos tons. O público francês nunca apreciou particularmente o estilo vocal italiano, também nunca apreciara os *castrati*. Uma das mais afamadas cantoras francesas de oitocentos foi **Marie Miolan-Carvalho** (1827-1895) que foi *Marguerite* em *Faust* de Gounod, uma voz específica, como *Micaela* em *Carmen* de Bizet, *Antónia* em *Les Contes d'Hoffmann* de Offenbach e *Manon* em *Manon Lescault* de Massenet, mas as grandes cantoras francesas foram Emma Calvé e Mary Garden.

¹⁹¹ Imagens, 1 - Elisabeth Schumann; 2 - Viorica Ursuleac; 3 - Elisabeth Schwarzkopf



Emma Calvé (1858-1942) nasce em França acompanhando o pai para Espanha, vindo o espanhol a ser a sua primeira língua. Fascinada pela raça cigana e sua força expressiva, tinha como modelo a actriz Eleanora Duse com a qual aprendera a representar e cuja capacidade de comunicar emoções apreciava. Mística, instintiva, apaixonada por música, pintura, literatura e viagens que alternava com a reclusão. *Carmen* foi o papel com que mais se identificou, da qual terá feito três mil récitas. Veio a influenciar uma nova geração de cantoras com maior apetência dramática.

Mary Garden (1874-1967) foi a segunda *prima donna* da ópera francesa embora nascida em Aberdeen, Escócia. Gélida, egocêntrica e imperturbável, é a antítese de Calvé. De rigorosa dieta, ausente de escândalos e vida sexual, pouco se importando com o protagonismo, Garden queria apenas fazer o que gostava, cantar. Tendo emigrado aos seis anos para os Estados Unidos, a sua pronúncia denotava o sotaque americano. Foi a melhor *Mélisande* em *Pelléas et Mélisande* de Debussy, escolhida pelo compositor que por ela se apaixonou. Protagonizou dois filmes mudos, e conseguiu o desempenho jamais até então alcançado por uma mulher, sendo directora da ópera de Chicago durante a temporada de 1921. Com a II Grande Guerra regressa à sua terra natal.



puccinianas

Puccini traz a sensibilidade com as suas melodias, emoções e sentimentos melodramáticos quase *kitsch* dada a descontextualização. O compositor do amor e dos excessos afectivos, o amor capaz de conduzir à morte. Das suas doze óperas, sete têm nome de mulher, fulcro do drama, ainda que frágeis, heroínas carnis, humanas, apaixonadas, cuja interioridade Puccini explora. De Todas as suas obras, apenas uma foge a este modelo, *Tosca*, 1900, onde a heroína assassina o cruel chefe da polícia.

Apaixonado, galanteador e de múltiplas aventuras, nem sempre com as mulheres mais indicadas, as mulheres da sua vida real são totalmente outras das suas heroínas - o seu próprio casamento com Elvira foi desastroso e marcado pela tragédia do suicídio da jovem empregada -, com elas cresceu e elas lhe povoaram o imaginário. Na verdade, Puccini trata as suas heroínas com candura e depois traça-lhes um destino fatal, assim com *Manon* em *Manon Lescault*, 1893; *Mimi* em *La Bohème*, 1896; *Cio-Cio-San* em *Madama Butterfly*, 1904; *Liù* em *Turandot*, 1926 - a Princesa Turandot, essa cultivava a paixão da distância e a crueldade, porém absolvida pelo amor.

a revolução Callas



Maria Callas - Cecília Sofia Anna Maria Kalogeropoulou - (1923-1977) não foi apenas dotada de excelsa e rara voz, a ela se deve o resgate de óperas esquecidas. Filha de emigrantes gregos nos Estados Unidos regressa à Grécia com catorze anos, frequenta o Conservatório de Atenas, onde teve como professora Elvira de Hidalgo, soprano coloratura popular nos anos 1910-25, vindo Callas a dar aos papéis preferidos da sua professora, *Rosina*, *Lucia* e *Gilda*, desempenhos inovadores, a que acrescenta *Anna Bolena* e *Medea*. A sua estreia terá sido com *Tosca*, na Ópera de Atenas.

No início da sua carreira em Itália, canta o repertório dramático, *Turandot*, *Gioconda* e *Isolda*. Será com o maestro Tullio Serafin que a sua voz encontra o caminho a trilhar. Com ele cantaria a primeira *Norma*, em 1948. Bellini, Wagner, Verdi, foi vasto o seu repertório bem como as casas de ópera, La Scala, Covent Garden e o Metropolitan. Cantou, pela última vez, em 1974 no Japão. As suas flexibilidade e interpretação imaginativa, bem como a sua expressão dramática, foram únicas.

no panorama português



Luísa Todi - Luísa Rosa de Aguiar - (1753-1833), mezzo-soprano, é a mais célebre cantora portuguesa. Nascida em Setúbal, filha de um professor de música, começou a cantar no Teatro do Bairro Alto, em *Tartufo* de Molière, bem como outros desempenhos em óperas cómicas. Após o casamento com o violinista napolitano Francesco Saverio Todi, e incentivada por este, começa a aprender canto com David Perez, mestre de capela da corte portuguesa. Estreia na corte de D. Maria I, mas breve percorre as cortes europeias começando no King's Theater de Londres, seguindo-se Versalhes, Turim, onde assina com o teatro real contrato

como *prima donna*, seguindo-se a Áustria, Alemanha e Rússia, onde foi muito apreciada por Catarina II, permanecendo quatro anos em São Petersburgo, 1784-88. No regresso, é convidada por Frederico Guilherme da Prússia com aposentos no palácio real. Terá cantado na presença de Beethoven, seguindo-se vários palcos de Itália e Espanha.

Regressa a Lisboa aquando do baptizado de uma das filhas do futuro D. João VI e de D. Carlota Joaquina, havendo obtido uma autorização especial para cantar, dada a interdição às mulheres imposta por D. Maria I. Luísa cantava em italiano, francês, inglês e alemão. Terminou a sua carreira em Nápoles, 1799, regressando definitivamente a Portugal e cantando ainda no Porto, excepcionalmente, em 1801. Enviuvando dois anos depois, veio a perder as suas jóias no acidente da Ponte das Barcas aquando da fuga das invasões francesas, vindo a falecer em Lisboa cega e em dificuldades financeiras.

Maria Bárbara Júdice da Costa (1870-1960), nascida em Lisboa, é uma das cantoras portuguesas mais afamadas na viragem do século. Após estudos no Conservatório Nacional estreia no Teatro Nacional de S. Carlos, em 1888, aquando de uma récita de caridade, seguindo-se *La Gioconda* dois anos depois. Segue-se uma carreira internacional cantando em Madrid, Roma, Nápoles, Moscovo, Amesterdão, Trieste, México e Buenos Aires, tendo fixado residência em Milão. Regressa a Portugal, em 1943.



Filha de um italiano e de uma espanhola, **Regina Pacini** (1871-1965) nasceu em Lisboa, quando o pai era director cénico do Teatro S. Carlos.

Soprano conhecida em toda a Europa, por ela se apaixonou Marcelo Torcuato de Alvear - que viria a ser Presidente da República da Argentina -, quando a ouviu cantar no Teatro Politeama.

Em todas as actuações desta, quer em Portugal quer Europa fora, Marcelo Alvear enchia-lhe o camarim de rosas brancas e vermelhas acompanhadas do constante pedido de casamento, que esta recusava, pois aceitá-lo significava abdicar da sua carreira. Regina acaba cedendo e casam em Lisboa, vindo a tornar-se primeira dama da Argentina.

Marcelo procurou e comprou, mundo fora, todas as gravações da voz da sua mulher com o intuito de as destruir para que ninguém mais a escutasse.

Deusa e musa criou a ainda existente Casa do Teatro, de apoio aos artistas, e dá nome a um dos teatros de Buenos Aires.

Cerca de mil óperas e composições dramáticas foram escritas por mulheres, nenhuma conhecendo grande projecção. Vingar na ópera parece haver sido campo restrito da *prima donna*. Entre as mulheres agraciadas com o Pulitzer Prize - Ellen Taaffe Zwilich, Schulamit Ran e Melinda Wagner - e com o prémio Guggenheim - Joan Tower, Thea Musgrave, Judith Weir, Linny Larsen e Noa Ain - encontram-se mulheres que compuseram óperas e foram tocadas pelas grandes orquestras.¹⁹²

¹⁹² Cf. LORRAINE, Renée Cox. *Recovering Jouissance: Feminist Aesthetics and Music* in PENDLE, Karin. **Women and Music, A History**. 2nd edition. Bloomington. Indiana University Press, 1991, nota 27, p. 18

INFERÊNCIAS



193

É uma história contada cantada. Fusão de letra e música. E voz, elemento primordial, a enobrecer, ainda quando banal a narrativa. E representação, em enredos elevados ou burlescos.

Impetuosa e arrebatada. Emotiva. A Ópera. Misto de poesia e tragédia, representação e movimento, cenografia e jogos de luzes. É música, literatura, teatro, dança e canto. Encanto.

A Ópera encanta porque desperta emoções e estados de alma diversos. Acrobatas, malabaristas, camponeses e artistas, fidalgos e população. Risos e choros, paixões e ódios, lealdades e traições, honra e embuste, desfilam em harmonioso canto, explorando emoções e paixões. Amor e Morte, sentimentos pungentes, lágrimas e sorrisos. Lancinante ou hilariante.

Por detrás da Ópera/espectáculo há um texto escrito, uma narrativa, literatura, que se articula com a música, e esta, por sua vez, serve a escrita, em intemporais e históricas narrativas, umas históricas outras ficção, adaptando as fontes a libretos - Ésquilo, Ovídio, Shakespeare, Goethe, Beaumarchais, Pushkin... - os compositores sempre reconheceram quanto os libretistas eram importantes, desenvolvendo relações de grande cumplicidade. Desde *Orpheu*, o mais talentoso poeta e músico, filho de Calíope e senhor da lira de Apolo, que fazia curvar as árvores e parar o voo dos pássaros, arquétipo da música, nascimento humanista, que inspirou vários libertistas, ou *Artaxerxes*, de Pietro Metastasio, libertista mais famoso do século XVIII, retomado mais de cinquenta vezes por diferentes compositores, à complexa *La Clemenza di Torquemada*.

Na verdade, a ópera nunca foi um espectáculo independente. Vários artifícios contribuíram para o narrar de uma história entre eles técnicas teatrais, a dependência de uma orquestra, ocasionalmente a dança, a iluminação, a cenografia. Sobrevive, todavia, a quatrocentos anos de jornada, adaptando-se, desde as origens renascentistas, às mais díspares conjecturas

¹⁹³ Louis Léopold Boilly. *Entrada do Théâtre de l'Ambigu-Comique aquando de uma representação grátis*, 1830

sociais, porventura porque é uma das mais completas manifestações artísticas que deu vida aos seus personagens, tornando-os quase reais tal o modo como foram interpretados. E esses personagens retribuíram levando fama e glória aos seus intérpretes.

À imagem das esplendorosas, desconcertantes ou trágicas vidas das suas cantoras, o destino dos compositores não foi diferente, idolatrados ou ignorados, conheceram sucesso ou miséria.

A voz. O canto. Vários são os encantatórios cantos femininos como os de sereias e ondinas. O tom, as inflexões da voz humana são o que a esta expressão artística dão individualidade.

A Ópera, feminina, temperamental.

Data o conceito de ópera e sua definição desde os finais de quinhentos, embora as raízes enquanto drama e música sejam remotas e os achados arqueológicos atestem, entre os povos primitivos, de representações que se assemelhavam a dramas musicados contando com diálogo cantado e falado bem como pantomima, dança e vestuário e decoração adequados. A antiga Grécia associava, também, a poesia ao canto, união dessas artes. Também as moralidades e mistérios medievais e as representações profanas populares incluíam o canto, também presente nas pastorais, que viriam a prolongar-se no período renascentista, os autos e bailes palacianos.

É com a *Camerata Fiorentina* - instituição constituída por poetas, compositores e outros eruditos letrados -, criada de modo a retomar o drama grego, que a ópera emerge. As novas peças, designadas de *drama per musica* ou *opera per musica*, deram origem ao termo *opera*, obra, que designaria o novo género, a *ópera* - termo relacionado com *opus*, combinando o canto, a récita e a dança.

Nos finais de quinhentos - os dados da composição oscilam entre 1594 e 1597 - a *Camerata* exhibe, em Florença, Carnaval de 1598, *Dafne*, a primeira obra considerada uma ópera. Num tempo em que a Igreja consentia apenas o canto sacro sem acompanhamento musical, o novo género retoma a tragédia clássica grega, *Dafne*, com música de Jacopo Peri e as palavras do poeta Ottavio Rinuccini. Terá conhecido grande sucesso, perdendo-se, contudo, o seu texto e partitura. Peri viria a compor *Euridice*, 1600, primeiro registo que sobreviveu, representada em 1607, ano em que Cláudio Monteverdi compôs *Orfeu*, a primeira obra considerando reunir os elementos que caracterizam o género, *ária*, *recitativo*, *coro* e *orquestra*.

A partir do século XVII o termo fixar-se-ia definindo as peças de teatro musical até então definidas como *dramma per musica* ou *favola in musica*, diálogos falados ou declamados acompanhados de orquestra. Esses dramas musicais viriam a atravessar os séculos seguintes, muito cultivados pelo Barroco e Romantismo.

Com o novo género, faz-se a dessacralização da música ocidental, pois que o teatro desassocia a representação da liturgia e o divino passa a estar representado nos ancestrais mitos pagãos que trazem narrativas de amores e discórdia, desmedidas paixões, exacerbados estados de alma em que se revêem os humanos. Quatro décadas passadas sobre o Concílio

de Trento, a música abandona a Igreja dando origem a uma encenação do sagrado que, porém, se afasta do sagrado culto.

De Florença a Mântua e Roma, a Itália entrosava-se no novo género. Veneza inaugura o primeiro teatro de ópera em 1637, *Teatro San Cassiano*, vindo a cidade a erguer outros dez espaços até ao final do século, alargando o público inicialmente aristocrata, democratizando-se. Afastando-se do drama da Antiguidade e tomando por tema a representação de caracteres psicológicos, Nápoles, com Francesco Provenziale, tido como o fundador da escola napolitana, faria a cisão com estes palcos, tornando-se o compositor Alessandro Scarlatti (1659-1726) a figura mais significativa.

O carácter trágico ou cómico distinguiria a ópera *seria* da *buffa*, sendo Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) desta precursor com *La serva padrona*, originalmente um *intermezzo* para a sua ópera *seria Il prigioniero superbo*, 1733, e que Mozart elevaria. Toda a Europa vivencia a ópera no século XVIII. Em França, o género é incentivado por Maria de Medici, a rainha-mãe, e o cardeal Mazarin, ambos de origem italiana, chamando à corte de Luís XIV os compositores italianos. Não foi um género breve aceite pelo público nem subscrito pelos compositores franceses. O primeiro porque estava acostumado aos espectáculos teatrais de Corneille, Racine e Molière, os segundos porque não encontravam similares patronos, dado que a ópera italiana era em muito protegida pelas várias casas soberanas.

Entre os operáticos vindos de Itália, encontra-se Giovanni Batista Lulli - passando a usar o nome Jean-Baptiste Lully. Em parceria com Lully, Molière começa a incluir nas suas peças momentos musicais e de dança, criando o **psyché**, género que abriu caminho à primeira ópera inteiramente cantada do compositor, 1670, - que se tornaria director do primeiro teatro francês dedicado à ópera e criador da *tragédie lyrique*, um estilo particular.

Em Inglaterra, a **mask**, género muito apreciado pela aristocracia britânica, misto de poesia e bailado, percorreria o século XVII, deliciando com os seus cenários imponentes, no qual se envolviam criadores, artistas e a própria corte e família real. É com o exílio de Carlos II em França, apreciador da sua ópera, que esta importa para Inglaterra, vindo o estilo francês a fundir-se com a *mask* e originando a ópera inglesa - *Venus and Adonis* de John Blow, 1680, subintitulada *a Mask or enternaing of the King*, é a primeira ópera inglesa, com prólogo e cinco actos, a jeito francês. A esta fusão viria acrescentar-se a tradição italiana com George Frideric Händel, que da Alemanha fora a Itália, aí se apaixonando pela prática local, vindo a recriar o género em Inglaterra, estreando *Rinaldo*, 1711, no Queen's Theatre em West End, surpreendendo o público com a sua portentosa música.

Setecentos é o século iluminado, mas as mulheres permanecem confinadas aos cânones culturais e sociais. As restrições sociais após o casamento, exigindo que a mulher se afastasse da esfera pública para se dedicar à família, levaram a que as suas produções, ainda que promissoras, se quedassem por uma ou duas obras, deixando de constar nos catálogos de

época. Vêm de famílias de músicos e o seu registo não é ainda a Ópera, género maior, mas as pequenas peças para a ópera-cómica, comédia e outras manifestações sentimentais mais populares menos consideradas.

As primeiras *prima donnas* britânicas cantavam as virtudes - constância, clemência e honra - ao gosto da moral de então. A ópera barroca caracteriza-se pela contradição, nos palcos da corte e casas de ópera desfilam as personagens mitológicas e aristocráticas, a par de ruidosas audiências e cantoras dotadas do dom do improvisado dando largas às operáticas emoções - raiva, ciúme, alegria, tristeza... -, tal liberdade se devendo à *da capo*, ária que permitia todos os ornamentos, podendo, deste modo, cada actuação ser completamente inovadora.

No que ao público respeita, o decoro setecentista britânico oscilava entre a formalidade e a histeria. Porque este entrava e saía, comia e conversava, haviam que ser diversos os artifícios de modo a prenderem a sua atenção, fazendo-se o repertório a gosto, dada a língua italiana ser incompreensível para a audiência. Os ingressos eram em prata ou marfim gravados, podendo ser usados por outros que não os seus donos. Às récitas igualmente assistiam, na galeria - *footmen's gallery* -, os criados que acompanhavam os senhores.

Veneza, rica na tradição da *Commedia dell'arte* traduz nos seus teatros públicos a magia das histórias contadas pela ópera. É aqui que a corte de Versalhes de Luís XIV se vem inspirar, e esta grande ópera, opulenta em Paris, depressa é seguida por Viena, Milão, Londres e São Petersburgo. Com a saída da ópera das cortes italianas, os libretistas adaptam o texto às línguas e tradições teatrais respectivas. Os teatros de ópera públicos apostam em explorar as paixões do espectador, nos de corte havia que agradar ao soberano ou aristocrata que encomendara a obra. Com a Revolução Francesa desmorona-se a velha ordem, o público já não se encanta com a antiguidade clássica, quer novos heróis mais próximos.

A ópera, até então quase um circo, com acrobatas, malabaristas e animais reais em palco, conhece com Mozart um novo naturalismo - em *Le Nozze di Figaro*, por exemplo, as multidões de soldados e camponeses são representadas por coros e figurantes.

A fama de muitas cantoras seria afectada pelos *castrati* que se tornaram as *prima donna* no decorrer de setecentos. Auferem exuberantes salários, estatuto e *glamour*, também aí excepção, dado que até Caruso e Chaliapin as vozes de homens eram menos bem remuneradas que as femininas. Escutado em silêncio e agraciado com vibrantes aplausos, o *castrato* setecentista é mais respeitado que qualquer cantora, sendo as miniaturas dos seus retratos muito apreciadas pelas senhoras e escritos sonetos em sua honra.

Sendo os eunucos comuns nas cortes de Leste, a prática de castrar rapazes de modo a obter tão magníficas vozes ascende, provavelmente, ao fim do Império romano, sendo também praticada em Bizâncio. Já no século XVI, os *falsettists* espanhóis se haviam popularizado nos coros de Igreja católicos, dado ser interdito à mulher aí cantar. Aprovados no coro da Capela Sistina, pelo Papa Clemente VIII, a ópera de Veneza veio a tornar-se-lhes o palco mais espectacular. Embora o acto de castrar fosse ilegal, incluindo penas graves a quem o praticava

e aos pais coniventes, estima-se que, na Itália de setecentos, cerca de quatro mil rapazes fossem castrados por ano, a maior parte de origem pobre, recebendo os pais uma quantia paga por um professor de canto que, por sua vez, receberia uma percentagem durante a carreira do seu protegido¹⁹⁴. Muitos encontraram acolhimento, com grande sucesso, nas cortes alemãs onde a ópera italiana triunfava, os mais distintos fizeram carreiras internacionais - vindo a sua celebridade da ambiguidade sexual em e fora de palco -, mas a maioria das vozes não respondia aos critérios exigidos¹⁹⁵. As mulheres em Roma, por sua vez, de modo a poderem cantar em coros de igreja, faziam-se passar por *castrati*.

A arte do *castrato* entraria em declínio com o Liberalismo que condena tal acto, considerado pelos republicanos como uma aberração das cortes decadentes. Para tal declínio contribuíram, também, as mudanças na composição musical e o gosto romântico pela voz natural e não cirúrgica. Poucas mulheres alcançaram prestígio durante a época de ouro destas vozes cujo timbre mágico não alcançavam.

O romantismo traria o triunfo à mulher. Mais do que a literatura e a pintura, a música, particularmente a ópera, atribui um carácter poderoso à mulher romântica.

As divas de oitocentos tornam-se as figuras mais carismáticas da época, e a ópera um espectáculo caro em virtude dos honorários exigidos pelas estrelas, indo a disparidade de salários entre *prima donna* e os demais gerando descontentamento, embora elas fossem o atractivo para que o público acorresse e as plateias esgotassem.

No início do século XIX, a ópera alemã não era tão popular quanto a italiana, os bons professores alemães eram italianos e Paris e Londres os palcos mais atractivos. Londres torna-se o centro operático, destruído pelo fogo em 1789, o King's Theater renasce como Her Majesty em 1837. Também Trury Lane e Covent Garden fazem sessões ocasionais, este último o primeiro com ópera inglesa, assistindo-se ao apreço pelo recato e decoro, a jeito vitoriano.

Ao contrário de Paris, Londres ou Nova Iorque onde as casas de ópera podiam passar despercebidas a outros públicos que não os amantes desta arte, os palcos de Itália e Viena são vividos pelas cidades. Em Viena, a ópera é parte vital da vida dos seus habitantes, mais erudição que divertimento. A tradição operática, aí, remonta ao século XVII, por vezes em sério desacordo com a corte imperial. Em 1869 abre a nova ópera - Paris abriria a Opera Garnier em 1875. Gluck, Mozart, Beethoven e Rossini escreveram para a ópera de Viena e inúmeras cantoras aí conheceram o sucesso. Enquanto outras cidades eram lugar de passagem das divas convidadas, a cidade mantinha-as em longos contratos.

Quanto a Nova Iorque, o sistema democrático impunha-se no mundo operático. Sem cortes imperiais patrocinadoras, apenas a ópera se assemelhava à coroa, palco único do triunfo e glória, oscilando as audiências entre a lealdade à sua diva e a crueldade. Nova Iorque

¹⁹⁴ Cf. CHRISTIANSEN, Rupert. **Prima Donna, A History**. London, Sydney & Toronto. The Bodley Head, 1984, p. 28

¹⁹⁵ Foram os mais conhecidos, Baldassare Ferri (1610-1680), Nicolino, Senesino, Gizziello, Farinelli - Carlo Broschi - (1705-1782), Caffarelli (1710-d.1770), Gaetano Guadagni (1725-1792), Gasparo Pacchierotti (1740-d.1817), Giovanni-Battista Velluti (1781-1861), cf. Idem, pp. 29-40

procurava as grandes vozes, a excitação. Um lugar arriscado para a *prima donna*, a explorar e fazer render pelos agentes. Desde 1854 que existiram récitas de ópera regularmente na cidade e a abertura da *Academy of Music* levou aos palcos americanos Malibran, Sontag, Grisi, Tietjens e Patti, bem antes da construção do Metropolitan. A Guerra Civil trouxe novos ricos para os quais não havia lugar na *14th street*, lugar da Academia, serão estes a criar, na Broadway, *39th street*, em 1883, uma casa de ópera segundo o modelo de *La Scala*, *Covent Garden* e *Opera Garnier*. Nascia a primeira *Metropolitan Opera House*, estreando com Christine Nilsson (1843-1921) como *Marguerite* em *Faust* de Gounod.

A temporada Outono-Inverno seguiu o modelo da Primavera-Verão de Covent Garden, mesmo repertório e a maioria dos principais cantores. Vários cantores foram de Bayreuth, procurando vingar a ópera alemã com o suporte da vasta emigração. Nova temporada pretendia o retorno à ópera italiana mas o edifício arderia em 1892, sendo que a reconstrução traria a inovação com a luz eléctrica. Foram anos dourados para as *prima donnas*. Os emigrantes italianos e alemães haviam proporcionado um bom ensinamento musical vindo a revelar-se os talentos americanos.

A segunda metade de oitocentos assiste aos menos exaltados cantos da ópera francesa, romances líricos e sentimentais como *Roméo et Juliette* e *Faust* de Gounod, *Hamlet* e *Mignon* de Ambroise Thomas com suaves partes de soprano.

Pouco respeitosa para com o texto musical, praticando usualmente alterações, a cantora oitocentista cantava o que elegia tendo os maestros e colegas de as seguir. Tornaram-se mulheres livres mas tirânicas no modo como geriram as suas carreiras e impunham a sua vontade aos que as rodeavam, por vezes irritantemente impertinentes. De rudes, as *prima donna* tornam-se mais humanas e moderadas para o final do século, algumas mesmo cândidas. Embora um século as separe, *Medeia* de Luigi Cherubini, *Norma* de Vincenzo Bellini e *Elektra* de Richard Strauss apresentam três heroínas, grandes figuras do matriarcado.

O final do século XIX traria, com a sua nova organização social, a estética da decadência. Crimes, neuroses, fatalismos. Richard Wagner procurou elevar o diálogo dramático eliminando as divisões entre a ária e o recitativo, criando um discurso continuado, havendo a cantora de dominar a declamação, conversando com a música e reger-se nos sons orquestrais que se elevavam, pelo que uma voz harmoniosa não era suficiente. Com Wagner a ópera alemã tornar-se-ia o expoente, remetendo a italiana à minoridade senão mesmo ao risível. As suas heroínas eram madonas de uma tradição sentimental cuja missão era salvar os homens pelo poder do amor. Richard Strauss encarregar-se-ia de trazer outros modelos do feminino, levando aos palcos *Salomé* e *Elektra*.

A música de Verdi, apresenta-se, como a de Wagner, uma reforma operática. Lutou pelos direitos do compositor, evitando cortes ou alterações sem consentimento destes, e compôs uma música suave, exigindo pouco esforço para um efeito melódico expressivo. A sua música

não foi, porém, bem aceite, tida como pouco agradável, declínio para a vulgaridade. Com Giuseppe Verdi surge, contudo, a calidez do canto e a habilidade para poderosos dilemas.

Giacomo Puccini, o sentimental, é o compositor de, por e para as mulheres, retrata-as, a elas se dirige e elas apreciam-no. É o compositor onde não existe submissão feminina, o herói depende da mulher pucciniana. Na transição para o século XX, Puccini enaltece a mulher, tornando-se o homem mais vulnerável. É ela que leva protagonismo ao masculino, elevando-o pelo amor e paixão. Amor e morte. A paixão em confronto com a moral num Puccini idealista. Paixão enquanto redenção. Em *Madama Butterfly*, 1904, e *Suor Angélica*, 1918, canta a figura materna. Amor expiação, em que a culpa é vivenciada.

Mulheres como *Suor Angelica* funcionam como homens, com a violência a estes atribuída. A sedutora princesa *Turandot* filha do imperador da China, que condenava à morte os seus pretendentes caso estes falhassem uma das três perguntas colocadas, é imbuída de sadismo, apenas no final, quando obrigada a descobrir o amor, se torna terna e submissa. Os heróis de Wagner em Puccini não existem, por isso escolhe o tenor, porque o homem é fraco.

Carmen, 1875, de Georges Bizet traria o modernismo, *Manon Lescault*, 1893, de Puccini, seu eco, o vício e a virtude, o amor em conflito.

Os maestros sempre brilharam mais em Viena que as *prima donnas*, Mahler foi a primeira estrela da nova ópera. Entre 1897 e 1907, foi seu director artístico e maestro. Subscrevendo o novo conceito de Wagner, reduziu a iluminação, obrigou à pontualidade, opôs-se às claques e, no respeito pelo compositor, evitou cortes nas composições. Foi também ele que deu ao maestro o seu actual posicionamento em palco. Com o final da I Grande Guerra e queda da monarquia de Habsburgo a ópera passa a ser pertença do Estado. A um Mahler sério e idealista segue-se um Strauss indulgente, mas de grande impacto no repertório operático. As suas heroínas não eram vítimas ou mártires mas mulheres atingidas pela desgraça ou miséria, pelas quais o compositor mostrava grande simpatia.

Amante do adorno e floreado, Richard Strauss é o barroco de novecentos, trazendo ao palco trios de mulheres incríveis em *Rosenkavalier*, 1911 - amada pelo público como *Les Nozze di Figaro*, *La Traviata* e *La Bohème*, e que representa a nostalgia da velha ordem -, *Ariadne auf Naxos*, 1912, e *Elektra*, 1909. Esta última, *RosenKavalier* e *Salomé*, 1905, trazendo a mulher e os seus estados emocionais.

Strauss sempre preferia a pequena ópera de Dresden para as suas estreias, *Die Frau ohne Schatten*, 1919, com um libreto profundo sobre o casamento e a infertilidade, é a primeira a estrear em Viena. Através do casal Ursuleac/Krauss, a sua última *prima donna*, conectada com o regime nazi, o compositor manteve-se inafectado pelas contingências hitlerianas, pois que, sendo Hofmannsthal, o seu libretista, judeu, várias seriam as conotações. A última ópera *Capriccio*, 1942, viria a ter libreto conjunto de Richard Strauss e Clemens Krauss.

Richard Strauss faz parte do repertório almejado pelo soprano alemão, assim como Rossini e Bellini foram para Pasta e Malibran. As suas óperas sobrepõem a emoção à razão, mantendo vivas as *prima donnas* em novecentos. Após 1956, Viena conheceria a regência de um outro

grande maestro, Herbert von Karajan, que, até 1964, se encarregaria de dar protagonismo a nova escola de cantoras defendendo a ópera italiana cantada em italiano.

A II Grande Guerra afectou a vida de grande parte destas divas, muitas sendo obrigadas a deixar a Europa e rumar aos Estados Unidos por laços familiares judeus e, também, porque as casas de ópera sofreram as contingências de um demorado período de guerra e bombardeamentos.

Terminado o feitiço do cinema concedido pela sua mudez, a atenção voltou-se para as estrelas operáticas como Lina Cavalieri, Geraldine Farrar, Grace Moore, Mary Garden, Maria Kousnezoff e Emmy Destinn, porquanto as cantoras de ópera eram as únicas estrelas do globo. As actrizes Sarah Bernhardt, Eleonora Duse e Réjane viviam o seu momento de fama, o cinema tinha as suas deidades, mas às cantoras de ópera cingia-as um esplendor envolto em mistério, e, quando à voz excelsa, acrescentavam a beleza, as divas tornavam-se pulcras deusas. Não construíram fulgurantes carreiras, mas conquistaram o *glamour*, promovido por *Citizen Kane*, 1941, direcção de Orson Wells, onde a personagem *Susan* é agraciada pelo marido com uma casa de ópera exclusiva de modo a mostrar o seu pouco talento.

É também o tempo das primeiras gravações áudio, todavia os meios disponíveis não estavam preparados para tão poderosas vozes, pelo que muitas cantoras ficavam decepcionadas com os seus registos. E a iluminação, tão fundamental, nos séculos XVII e XVIII a velas, no XIX a gás e, após 1880, finalmente a electricidade proporcionando novo alento às coreografias e cenários.

Desconhece-se quando chegou a ópera a Portugal, embora antes de 1755 houvesse sido construída a Real Ópera do Tejo, casa de esplendor. O Teatro Nacional de São Carlos viria ser inaugurado, em 1793, com *La Ballerina Amante* de Cimarosa. Com D. João VI, então Príncipe Regente no Brasil, o Porto inaugura também o Teatro Nacional de São João, aí cantou Luísa Todi antes de rumar a Londres onde alcançaria fama internacional.

Italianizada nos gostos, a sociedade portuguesa de setecentos, vivia com furor as temporadas líricas. A família real apoiava cantores italianos, prestigiava os espectáculos com a sua presença. Evento não apenas musical, a ópera era todo um acontecimento social, lugar de ver e ser visto, vindo a tornar-se o grande acontecimento social colectivo, símbolo do erudito. Os salões privados, contrapartida do espaço público, promoviam a reunião das famílias burguesas e das tertúlias de intelectuais, onde as fantasias sobre árias de ópera, reduzidas e adaptadas, constituíam, em grande parte, o repertório dos saraus culturais com que os virtuosos entretinham os convivas.

Colectâneas para piano formavam o gosto musical de jovens donzelas de família, tão ao gosto de uma burguesia emergente resultante de transformações sociais, políticas e económicas ocorridas a partir do final de setecentos que geraram um novo indivíduo. Lugar de destaque, o piano, que se vem a tornar indispensável peça de mobiliário doméstico, instrumento do profano na música, acompanhante da voz, inicialmente apenas instrumento de entretenimento vem a

ganhar seriedade. Rossini, Mozart, Haydn, Beethoven, os compositores que faziam sucesso em Paris, compunham estas colectâneas. Difusoras desses génios, as editoras de música, então uma novidade, consolidavam o gosto urbano oitocentista sendo que, nos intervalos das temporadas líricas, as sociedades musicais concentravam os amantes da música e do canto.

A segunda metade de novecentos, em desfavor da fantasia italiana, deixa-se cativar pela seriedade da música alemã e seu ideal de arte pura, de que Wagner se torna o expoente. Conforme se caminha para o século XX, e com as novas estruturas sociais, a ópera vê-se algo repudiada, porquanto relacionada com os decadentes valores monárquicos. Em nome de uma renovada estética, resultado do impulsionamento capitalista, os concertos sinfónicos apresentam-se como a nova preferência¹⁹⁶.

As *prima donnas* alcançaram elevado patamar mas foram menosprezadas pelas militantes feministas, que as consideravam mulheres de duvidosa, se não baixa, moral, caprichosas e pouco educadas, não olhando a fins para obterem o reconhecimento público e fazer carreira. Escritoras, pintoras, compositoras, esculturas e demais artistas mereceram, na verdade, mais atenção. Talvez os movimentos feministas não se interessassem por elas, dado que ser *prima donna* significava já o sucesso e tão-somente por isso fossem deixadas à margem. Uma vez alcançado esse estatuto era garantia ser mulher bem sucedida.

As suas vozes encantatórias - sensual e sexualmente atractivas -, aplauso, flores, peles e a diamantes, toda a luxúria e luxo apresentavam-se altamente censuráveis. Na verdade, porque mulher que cantava era mulher que não se calava, assim contrariando a Bíblia - a Epístola de São Paulo aos Coríntios declarava que a mulher devia ser silenciosa na Igreja.

Para o pouco nobre juízo em que eram tidas muito contribuía a imprensa enfatizando o *glamour* e o génio, envolvendo-as em mística aura, mas pouco lhes elogiando a inteligência, a técnica e os conhecimentos musicais, quando a elas se deviam os pequenos artifícios que embelezavam as melodias.

Todavia, nem todas as mulheres do *bel canto* foram *prima donna*, nem todas encontraram meritórios mestres ou ricos patronos, algumas apenas cresceram no mundo teatral, muitas precisaram esquecer a vida pessoal, desistindo da familiar. Em Itália, as cantoras eram, de há muito, honradas e agraciadas com flores, pois que as cortes renascentistas tinham o canto e os madrigais como excelentes para as senhoras.

Travavam, porém, uma luta diária, pois havia que manter o elevado nível de interpretação, zelar por algo tão frágil como a voz e cuidar de gerir intrigas e invejas. Acesas guerras se travaram entre sopranos e *mezzos* e suas plateias. Katharine Tofts e Margherita de l'Epine, Francesca Cuzzoni e Faustina foram dos primeiros pares rivais, à imagem de Grisi e Viardot, Lehmann e Jeritza, Tebaldi e Callas, criando feudos que a imprensa alimentava inflamando conflitos.

O estereótipo da *prima donna* construído no século XVII com a *opera buffa* colou-se a estas personagens, apresentando-as como criaturas incapazes de tolerar críticas e a concorrência,

¹⁹⁶ BARROS, Guilherme Sauerbronn de. *Da Ópera para o Salão: o repertório doméstico do século XIX*, in http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/musica/prof_guilherme.pdf

exageradas e espalhafatosas que *Bianca Castafiore* personagem recorrente nas aventuras de *Tintin*, caricatura iniciada por Hergé em 1930, tão bem reproduz. O cinema popularizaria ainda uma imagem de doçura e ingenuidade, como *A Night at the Opera*, 1935, direcção de Sam Wood com Kitty Carlisle, documento da vida operática nos Estados Unidos. Julie Andrews em *Sound of Music*, 1965, direcção de Robert Wise, também para tal contribuiria, porém, *La Luna*, 1979, de Bernardo Bertolucci, e *Diva*, 1981, de Jean-Jacques Beineix, trazem o conceito de um mundo de obsessão e desconcerto emocional.

Enquanto as antigas *prima donnas* eram versáteis, hoje são especializadas, como se a flexibilidade vocal houvesse esmorecido. A ópera traz a ilusão do teatro, de que Maria Callas terá sido a última embaixadora. A composição operática também se mantém, embora não consiga almejar a fama e esplendor dos antigos repertórios.

O Teatro, a Ópera, o Ballet, o Concerto, engenhos fugazes. O palco, palanque de glória votada à deslembração. Vertigem. Os artistas sempre estiveram conscientes desta efemeridade. Cientes do esquecimento. Só as novas tecnologias de gravação de som e imagem rasgaram o risco do olvido. Voz e imagem, empenho e desempenho garantidos no porvir. Porém, não só inúmeras representações se perderam, com elas pereceram momentos de magia, cumplicidade entre actores e audiência. Sessões terão existido de instantes ímpares, conjecturas onde tudo se coligava para o extraordinário e singular, perdidas no abismo do tempo. As salas de espectáculo não conseguiram prender o momento. Eventualmente sussurram, têm alma, são lugares de memória, mas uma memória que resguardam entre as suas paredes. Sobram as imagens pintadas e os testemunhos escritos¹⁹⁷. Não mais.



198

¹⁹⁷ "Páris ajoelha. O Deus aproxima-se dele, encoraja-o e comunica-lhe a sua missão, entrega-lhe o pomo e desaparece numa nuvem. Paris senta-se, mergulhado em pensamentos profundos, num banco de relva. As três Deusas chegam ao mesmo tempo. A sua chegada é anunciada por nuvens luminosas que aparecem em três pontos diferentes do horizonte. (Não deve ser possível ver-se algo mais belo deste género. As luzes dissimuladas com grande arte nestas nuvens, douradas e purpúreas, fazem um grande efeito.) Juno e Minerva descem em pontos opostos do palco, em carros magníficos, com todos os atributos. Vénus, no seu carro leve, puxado por pombros, aproxima-se sobre a superfície do mar. As outras duas deusas cruzam-se no ar e descem lentamente para o palco, uma de cada lado de Vénus, exactamente no momento em que esta chega à terra. (É mitologia feita realidade) (...) No primeiro acto, Huard e Mademoiselle Hutin dançam o chamado minuete russo. Pela maneira como estes dois artistas o bailam é todo um romance. Mas de que serve dar só o texto? Mesmo que enviásse a própria música, eu não seria capaz de transmitir uma ideia da voz e dos excelentes modos da actriz, em combinação com o efeito da sua representação, a delicadeza, a pureza da pronúncia, assim como a acção e a voz do actor seu parcerio, assim como a admirável precisão e unidade de todos os instrumentos nessa orquestra bem dirigida." Acerca do bailado heróico O Julgamento de Paris. in RUDERS, Carl Israel. *Viagem em Portugal 1798-1802*. Vol. II. Lisboa. BN, 2002, pp. 57 a 43

¹⁹⁸ Katharina Wagner. *Meistersinger*, Acto III, Bayreuth, 2007

SUPORTE VÍDEO/AÚDIO



Madama Butterfly, Giacomo Puccini, 1904



Norma, Vincenzo Bellini, 1831



Der Rosenkavalier, Richard Strauss, 1911



Le Nozze di Figaro, Wolfgang Amadeus Mozart, 1786



Medea, Luigi Cherubini, 1797



Salome, Richard Strauss, 1905



Don Giovanni, Wolfgang Amadeus Mozart, 1787



Il Trovatore, Giuseppe Verdi, 1843



Elektra, Richard Strauss, 1909



Aida, Giuseppe Verdi, 1871



Così fan Tutte, Wolfgang Amadeus Mozart, 1790



Lucia de Lammermoore, Gaetano Donizetti, 1835



Giovanna d'Arco, Giuseppe Verdi, 1845



Anna Bolena, Gaetano Donizetti, 1830



La Bohème, Giacomo Puccini, 1896



Tosca, Giacomo Puccini, 1900



La Traviata, Giuseppe Verdi, 1852

remate

Todas íbamos a ser reinas,
de cuatro reinos sobre el mar:
Rosalía con Efigenia y
Lucila con Soledad.



1

En el valle de Elqui, ceñido
de cien montañas o de más,
que como ofrendas o tributos
arden en rojo y azafrán.

Lo decíamos embriagadas,
y lo tuvimos por verdad,
que seríamos todas reinas
y llegaríamos al mar.

Con las trenzas de los siete años,
y batas claras de percal,
persiguiendo tordos huidos
en la sombra del higuerual.

De los cuatro reinos,
decíamos, indudables como el Corán,
que por grandes y por cabaes
alcanzarían hasta el mar.

Cuatro esposos desposarían,
por el tiempo de desposar,
y eran reyes y cantadores
como David, rey de Judá.

Gabriela Mistral, *Todas Ibamos a Ser Reinas*²

¹ Colette Calascione. *Psique a 4 pernas*, 1996

² Gabriela Mistral, *Todas Ibamos a Ser Reinas*, in *Tala*, 1938. Incluido em MISTRAL, Gabriela. **Poesías completas**. Ed. Margaret Bates. Madrid. Aguilar, 1970



Le talent ne court pas les rues, et le génie est exceptionnel

Marguerite Yourcenar

Advir do talento e do génio, e assim traçar um percurso histórico das mulheres na arte não é tarefa fácil. Os documentos, legislação e obras de época mostram como os homens representavam as mulheres, porém, na ausência de textos quanto ao papel da mulher artista, só o testemunho das obras deixadas permite avaliar que manifestações artísticas elas escolhiam, as formas e assuntos que representavam, as representações da sociedade em que se sentiam aptas - e lhes eram permitidas -, avaliar a sua visão de mulheres no modo como se representam a si mesmas na arte e como na sociedade se posicionam, e induzir de como negociavam as suas expectativas e restrições.

Embora para a Literatura e História da arte hajam sido importantes as *Vidas de Artistas* - narrativas originárias em Itália com Vasari, no século XVI -, pois que articulam os diferentes palcos e são informativas relativamente aos ambientes artísticos, instituições, registos que em muito contribuíram para a história do artista e permitem uma reflexão sobre os percursos do religioso e do profano na arte produzida, a História, todavia, parca de dados biográficos e de documentos autênticos, não é condescendente. Por um lado, raramente a mulher era reconhecida enquanto artista; por outro, as suas obras escondiam-se sob o anonimato - na verdade, mesmo as histórias de arte que referem artistas homens, em arredados tempos, aludem frequentemente ao *mestre de*, sem esclarecer a sua identidade -; por outro ainda, o desgaste do tempo e as más condições atmosféricas, a inferior qualidade dos pigmentos, a fragilidade dos materiais de suporte, a incúria e a ignorância, foram carrascos.

³ Maggie Taylor. , 1 - *O grande puzzle*, 2006; 2 - *Quase Alice*, 2006, in **Maggie Taylor's Alice in Wonderland**, 2009



Michael Maier. *Atalanta Fugiens*, 1618⁴

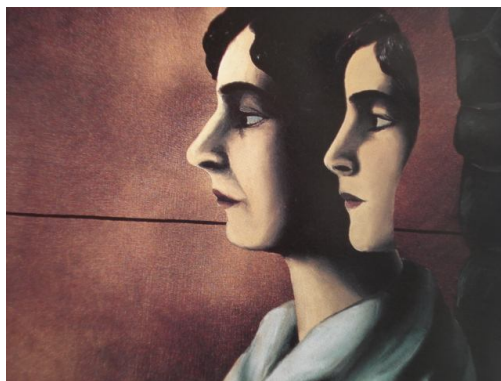
Áureos eram os tempos de remotas civilizações matriarcais, culto da Terra-Mãe, veneração do feminino, centro do universo e da criação, associada aos quatro elementos. Princípio da terra, a figura feminina é fonte de sustento, protectora da agricultura, sementeiras, senhora dos ciclos da natureza. Princípio da água, é útero, criação, liquidez e clareza - inúmeros mitos remetem para a criação fruto das águas, nascimento de Vénus. Princípio do fogo, é o fogão e a lareira, mãe protectora e centro do núcleo familiar. Princípio do ar, ela é voo liberto à imaginação, alada, quaisquer sejam as rédeas ou amarras.

Em antigas sociedades, seguidoras do culto da Terra-Mãe, o feminino ordenava a vida social e comunitária, gerando regimes matriarcais. Estas crenças vindas da Antiguidade, Mesopotâmia e Egipto, prestando culto à Deusa, metáfora da natureza, e seus ciclos de vida, chegam à Europa mediterrânica, atingindo a civilização matriarcal na Velha Europa todo o esplendor no quinto milénio a.C..

Nos ritos iniciáticos, bem como nas várias formas de sacerdócio, a mulher ocupava o lugar primordial, símbolo de fertilidade e vida - no Antigo Egipto participavam nos Mistérios de **Isis e Osíris**, na Grécia de **Eleusis e Ceres** - vindo a ser destronada com os indo-europeus, que trazem a estrutura patriarcal e um panteão de deuses masculinos, implicando a submissão da mulher e sua inferioridade, preceitos que se vêm a consolidar no judaísmo, islamismo e cristianismo - *Santo Agostinho* considera a mulher a causa do pecado do homem, *São Jerónimo* denota por estas grande animosidade, *Tertuliano* classifica-as de perversas e tentadoras, situação que se mantém na Idade Média e seu misticismo.

O matriarcado, tão-somente uma organização social, não era ainda uma fórmula de sublimação, elevação que emergiria com as sociedades varonis. A perda desta veneração e as conotações de fragilidade e inferioridade associadas ao feminino não são inatas mas construídas - a própria Virgem foi sublimada como donzela. Uma teia, durante milénios, imposta à mulher e que se viria a cristalizar.

⁴ A representação da mulher, enquanto Terra, alimentando um recém nascido representa a Pedra Filosofal. Ver **da Grande-Mãe, Gaia, deusa primordial** Imagem in **Principi E Ordinamenti Iniziatici Femminili, Rito Simbólico Italiano**, http://www.ritosimbolico.net/studi2/studi2_03.html



René Magritte. *Os Olhares Perdidos*, 1927-8

A utopia é um dado prodigioso para conhecer as mulheres. Umas e outras. É por isso que elas seguem os profetas de olhos fechados e mantêm, debaixo das rugas, um rosto de raparigas.

Agustina Bessa-Luís, in *As Meninas*⁵

As mais antigas figurações humanas são femininas, indicando que as primitivas sociedades terão sido matriarcais e a Terra-Mãe um elemento sagrado, senhora da vida e da fertilidade humana, da agricultura e da religião. A natureza, ela mesma feminina, tinha como lugares sagrados fontes e bosques, pedras e árvores, lugares de míticos seres como ninfas e sereias, fadas e feiticeiras, altares erguidos a sacerdotisas e veneração a deusas. Mares e florestas, ambos lugares de vida e alimento, passaram essa sacralidade para a mulher, tornando-se os seus domínios e dotando-a de mágicos poderes. A Terra de onde brotam as sementes, lugar de origem da vida e de retorno após a morte, é terreno da magia, e esta domínio do feminino. Não se encontram registos de autoria de artistas pré-históricos, mas estudos antropológicos indicam que as mulheres seriam os principais artesãos de barros, têxteis e joalharia do Neolítico e Paleolítico⁶. Pinturas de cavernas declaram o traço criativo de mulheres e crianças a par do dos homens. Antigas referências de Homero, Cícero e Virgílio referem os trabalhos de mulheres, quer manuais quer na poesia e música, e Plínio, o Velho, escreveu sobre várias mulheres gregas que eram pintoras, como Thamyris, Eirene⁷, Calypso, Aristate, Laia e Olympia, sendo que nenhum dos seus trabalhos sobreviveu.

Já na Idade Média, a iluminura em manuscrito, prática tanto de monges quanto de religiosas, porque a maior parte destes trabalhos permaneceu no anonimato, desde logo se torna difícil

⁵ BESSA-LUÍS, Agustina & REGO, Paula. *As Meninas*. Lisboa. Guerra e Paz Editores, 2008

⁶ *Corpus Vasorum Antiquorum, Italy fasc. LI, Milan, Collection 'H. A.' II* por Enrico Paribeni, in *American Journal of Archaeology*, Vol. 77, No. 3 - July, 1973, pp. 351-352. Neste fascículo constam 78 vasos pintados da colecção de H. A., Milão, adquirida por G. Torno, dois terços destes formando o volume de *caputi hydria*, atribuído a pintor de Leningrado e datado de cerca de 460-450 d.C., que mostra as mulheres trabalhando junto com os homens num atelier onde ambos pintam vasos. in <http://www.answers.com/topic/women-artists-1?nr=1&lsc=true>

⁷ **Eirene** or **Irene** era uma antiga artista grega, filha de um pintor. Referida por Plínio O Velho, também, na Renascença, o humanista Boccaccio a ela se refere na sua compilação *De Mulieribus Claris*. Tudo indica, porém, que, relativamente à Antiguidade Boccaccio mais não terá feito que subscrever Plínio.

inferir dos de lavra feminina. Dado que muitos outros trabalhos eram têxteis, a susceptibilidade destes à luz, temperatura e humidade, levou a que muitos se perdessem.

Nos períodos medieval e renascentista, muitas mulheres trabalhavam em ateliers de pintura ou gravura - mais excepcionalmente escultura ou ourivesaria -, segundo auspícios de mestres masculinos, frequentemente o pai, irmão ou marido artista. Até ao século XII não há registos de ateliers dirigidos por mulheres, embora à viúva fosse permitido assumir o lugar do companheiro. Talvez porque as regras dessas guildas proibiam às mulheres o lugar de mestre, tal presença permanecesse não oficial.

Porque mais se prezava a qualidade que a autoria, e os trabalhos eram assinados pelos mestres, sendo raro os artistas aprendizes assinarem as obras que criavam, e porque estes seguiam a linha orientadora do mestre, difícil se torna a sua diferenciação. Até à Renascença tardia, raros eram mesmo os trabalhos assinados, além de que a convenção determinava que as mulheres usassem o apelido dos maridos. E porque muitas abalizassem as suas produções este usando, apenas precedido da sua inicial, mais dificuldade se encontra na atribuição da autoria feminina.

O Renascimento vem revalorizar a liberdade e a pessoa humana. O indivíduo renascentista não espera favores divinos, acredita no seu talento e trabalho, investe na ciência, no espírito e na criatividade.

O que renasceu, de facto, no Renascimento? Literatura e conhecimento dos clássicos gregos e romanos que dominam o pensamento de quatrocentos a seiscentos. Aprendizagem de Latim e Grego, de modo a estudar os textos na língua mãe. Gramática, retórica, lógica, matemática e astronomia, as artes liberais retomadas na educação dos jovens, também o exercício físico e a literatura. O período 1450-1600 testemunha a emergência de Estados fortes, o capitalismo começa a traçar as bases de uma nova economia.

Pintura e escultura, música, canto e dança adornavam as cortes renascentistas. As maiores produções de arte e música religiosa foram criadas na estética humanística, porém, a nova estética é generalista e não convergente, educando o indivíduo para um saber alargado e não especializado e encorajando a expressão individual. O tempo não é de unidade mas de diversidade e controvérsia. Todavia, a perseguição por heresia ou bruxaria torna-se feroz a mulheres que se demarcam pela clarividência e outras apetências, vendo a mulher a sua existência cada vez mais confinada a preceitos restritos.

Renascentismo e Iluminismo apresentaram-se como revoluções de modernidade. Porém, se a modernidade renascentista não anulava o passado clássico, já a iluminista empenha-se em quebrar esta tradição, assentando na história que recupera a nacionalidade. Distingue-se o útil do inútil, o sagrado do profano.

A vida social, em mudança, permite, em setecentos, que a mulher fique mais liberta e mais disponível. As tarefas domésticas ou de lazer - bordar, tecer, costurar... - tornam-se facilitadas quando muitos destes artigos passam a ser produzidos em fábricas e vendidos em lojas, deixando a mulher mais livre para outras lavras.

Nos séculos XVIII e XIX, todavia, outros impedimentos surgem no apurar de autoria, pois muitos trabalhos foram *reassinados*, havendo artistas homens que se apropriaram de trabalhos femininos anteriores. O processo inverso acontece, é verdade, quando, já no início de novecentos, a procura de trabalhos femininos antigos se torna uma curiosidade, aí, tendendo-se a atribuir às artistas mais cotadas trabalhos quanto aos quais a autoria é incerta.

Parece simples a missão da verdadeira dona de casa. Diz-se geralmente que sendo esse o destino da mulher, são para ella de facil comprehensão os deveres que esse destino lhe impõe, e no entanto quem attentar conscienciosamente nas complexas aptidões que taes deveres exigem, verá que poucas mulheres os entendem e poucas os executam.

Ao contrário da *mulher de sala* - cuja primeira aspiração é brilhar, e que muitas vezes obrigada pela alta posição que ocupa, ou que o marido ambiciona, outras vezes induzida pelos proprios gostos, vive principalmente para o mundo e pelo mundo, dando jantares, bailes e recepções deslumbradoras, assistindo a frequentissimas festas, impondo a *sua maneira* especial de vestir-se e de adornar-se, sendo rainha incontestada no reino da moda e da dissipação mundana - ao contrário d'essa personalidade que se distingue ou pela pompa ou pela distincção rara do seu gosto, ás vezes por uma formosura excepcional, outras vezes por um tacto especialissimo, a verdadeira dona de casa vive dentro do seu pequeno e restricto imperio, cumprindo exactamente os deveres que a polidez social impõe, mas não se deixando tyrannisar pelos seus excessos ou pelas suas convenções.

Maria Amália Vaz de Carvalho, in *A Dona de Casa Perfeita*⁸

No que respeita ao feminino e masculino, as sociedades definiram traços do primeiro que tendem a ver com a casa, e do segundo a ver com o espaço público. Devendo o doméstico ser espaço de harmonia e de tarefas implicitamente atribuídas, e o segundo ser lugar de prestígios, espaço de confronto, discussão e luta de poderes.

Levantada a questão com a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, o movimento feminista viria, no início do século XIX, a caminhar a par do movimento socialista, que contudo o não incluiu no seu projecto, porventura resultante dos desencontros entre burguesas e operárias.

O feminismo, identidade comum que as mulheres tornaram pública, viria a mudar nas últimas décadas de oitocentos, fruto das mudanças industriais e urbanas, tomando como lema, mais do que o direito ao voto, o empenho em projectos sociais como a paz, a abolição da escravatura, propósitos sem género nem sexo. A literatura trouxe a denúncia, a pedagogia e a filosofia. Palavras que a pintura reflecte e a música ecoa. As artes, em unísono, denunciadoras.

⁸ CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *A dona de casa perfeita*, cap. IV, in **A Arte de Viver em Sociedade**. Lisboa. Parceria Antonio Maria Pereira, 1903, pp. 49-50

Ainda que os intelectuais do século XIX considerassem já benéfica a instrução da mulher, tal resultava de quanto a mulher era importante enquanto mãe, logo, educadora de homens, não deixando o seu espaço de ser o lar.

É através do canto, da representação e da música, da escrita e das artes visuais que, desde a Renascença, a mulher foi gerindo, melhor ou menos a jeito, o seu estatuto artístico. A sua presença escassa veio-se impondo. Pintoras e escritoras vão conhecendo um semelhante despertar e um sucesso paralelo. A arte, em oitocentos surge, cada vez mais, como um modo de independência, seguindo uma carreira profissional. Expondo e publicando, arranjando patronos e ensinando, as portas abrem-se-lhes pouco a pouco.

O tempo veio a negociar a democratização na distribuição de tarefas, domésticas, e cargos, públicos, deixando de haver umas e outros previamente determinados. Quer a versão estalinista como a hitleriana, todas as versões, assim como todas as utópicas sociedades ficcionadas - utopias renascentistas -, pensam a comunidade política a partir do modelo da família, fazendo da *pólis* uma extensão desta, e dos seus líderes metáforas do *pater*, senhor do lar - já a antiga Grécia diferenciava o papel do homem em casa e no espaço público, na *ágora*, sendo que, o domínio doméstico, família, afectos, relações entre o casal e pais/filhos, não tem correspondente com o domínio público e político, onde, entre iguais, as hierarquias se constroem. Na verdade, a construção do Estado-nação, na maioria dos países, conotou sexualmente os espaços públicos e privados, demorando a que a mulher, enquanto ser social e político, viesse a integrar-se na democracia.

Na maioria dos tempos e das sociedades, apenas uma pequena minoria de mulheres, da classe média e aristocrática, era educada - em casa ou em conventos - e, embora estudassem poesia, música, dança e pintura, mesmo outras línguas, não se esperava que enveredassem por uma carreira em algum desses domínios. A sua formação cultural e artística deveria restringir-se ao lar e entretenimento de amigos e familiares. Limitar-se a ser graciosa era uma virtude. Contentar-se com o conhecimento era uma probidade.

Têm as mulheres uma linguagem singular, característica do seu sexo? Consideramos que, resultado das suas vivências as mulheres produzem de forma diferente, que se acentua, muitas vezes, no propósito. Porém, é o seu estilo mais delicado, reflectindo em narração, imagem ou composição específicas? Na verdade, a produção feminina diz de modo mais explícito as contingências do seu sexo, projectando a transição de menina a mulher, maternidade e parto, ou ainda de protecção e cuidado associados ao feminino e ao materno, que seguem arquétipos e mitos, credos e superstições. Porém, alguns homens produzem como mulheres - e vice-versa - tudo indicando de uma determinação não apenas biológica mas também mental, pelo que há a ponderar, para lá do sexo, as questões de género.

A experiência feminina é, todavia, influenciada pelo meio social e económico e pela experiência de ser mulher. As vivências familiar e social e as regras que gerem ambas as esferas, influenciam os modos como a mulher se posiciona, em subordinação ou em rebelião. Embora recebendo igual educação, os rapazes eram treinados para se tornarem cidadãos, as raparigas

para serem atractivas esposas. Os seus pensamentos, afectos e desejos permaneciam na obscuridade. As mulheres conduziam as famílias, substituíam os maridos nas ausências destes, contribuíam para o orçamento familiar com a sua perspicácia ou o seu labor, herdavam e governavam reinos, mas esperava-se, sempre, que a passividade, obediência e recato as brindassem. Foram admirados os seus dons, apreciadas as suas qualidades, agraciados os seus desempenhos, mas não foram consideradas como iguais. Género e sexo, estigmas duráveis e imutáveis. A castidade não rimava com a eloquência ou erudição.

Alongada foi a oposição a que aprendessem a ler e escrever, pois que a leitura promovia o conhecimento e despertava a inquietação de saber mais. A iliteracia foi, por muito mais tempo, feminina. Valia-lhes serem hábeis na memorização. Foram-lhes construídos gineceus, também estes cautelosamente supervisionados pois que a partilha em grupo poderia levar ao despertar e à insubmissão. Durante muito tempo não foram tidas como pintoras, escritoras, compositoras, mas *fazedoras* de pinturas, textos, músicas, excluindo-lhes a aptidão artística consentindo-lhes, com indulgência, a habilidade.

A passagem da mulher que escreve, pinta ou toca, a escritora, pintora ou música é longa e demorada. Mesmo quando enveredavam pelas artes, fazer da arte uma profissão raro foi. Hoje, dedicar-se a um destes *ofícios*, enquanto profissional, implica, essencialmente, a sobrevivência monetária. O feminino, porém, não é encarado nem abordado do mesmo modo em todas as sociedades, exemplo mais imediato das ditas ocidentais e orientais, onde o livre pensamento e a liberdade de expressão são muito diferentes. Esta condição de ser mulher marcou, sem dúvida, o destino feminino, a criação e a inspiração. A experiência de ser mulher.

Não podemos desvincular as práticas artísticas da vivência das religiosas que, sendo essencialmente jovens de classe social nobre, aprendiam a ler e escrever, música - cantar, tocar um instrumento ou mesmo compor -, e treinavam o desenho, ainda que a serviço do bordado. O desenvolvimento das artes da escrita e da pintura - incluindo a iluminura - fez-se à luz da reclusão a que eram remetidas. Talvez para muitas delas a arte não houvesse sido uma vocação mas uma necessidade urgente, de modo a perfazer os seus tempos, e emergente, a jeito de proporcionar prazer ou aprazimento, pois que nem todas professariam por vontade. De igual modo, para os seus textos de teor premonitório, filosófico ou moralizante, muito terá contribuído a mesma clausura e tempo de meditação bem como a espiritualidade que envolvia o espaço conventual.

A arte canónica, vivenciada ao longo dos sucessivos períodos, associa-se a uma cultura artística predominantemente masculina, resultado das estruturas sociais e das instituições culturais e sustentadas pelas associações de género levadas a cabo pelas estéticas e críticas de arte. Em todas as sociedades, o masculino é capaz de governar porque o homem pode pertencer à esfera pública ou privada, enquanto a mulher se correlaciona com as áreas de actividade que remetem somente para a casa, filhos, marido e ela mesma, limitando-se os seus interesses e conhecimentos. Ou seja, infinda foi, desde sempre, a visão masculina e restrita a feminina. Assim também os temas tratados nas representações de arte.



Zademack. *Relógio Galáctico*, 1992

Uma mulher não pode viver sob o signo do intelecto. Proíbe-lhe a sociedade, proíbem-lhe as ninharias a que se convencionou chamar as suas “obrigações”. Proíbem-lhe as suas obrigações domésticas.

Florence Nightingale

Apenas nos últimos dois séculos se opera a desmitificação, e consequente desmistificação, do papel da mulher, vindo esta a desempenhar funções secularmente associadas ao masculino - a mulher dedicava-se mais frequentemente aos trabalhos ditos femininos, como a costura, tecelagem, renda e bordado, menos considerados que os masculinos, assim se consideraria a pintura miniatura e floral obra de senhoras e os frescos e temas históricos obras viris.

Com o crescimento da classe média, o desenvolvimento da ciência, medicina, indústria e a urbanização, multiplicam-se também os movimentos pelos direitos das mulheres. Na generalidade, as artistas, escritoras e compositoras que viveram essa viragem já não provêm de uma linhagem de criadores, tendo por mestres pais ou irmãos, mas procedem das famílias mais díspares, quer quanto ao meio social quer profissional dos seus progenitores. A sua instrução, até então, frequentemente levada a cabo num ajuste de família - dada a restrição à sua entrada nas academias e demais escolas, bem como ao poder económico nem sempre razoável para permitir pagar aulas - é superada com as facilidades emergentes e com a gratuidade das escolas públicas. Quando todos os caminhos pareciam abertos, as grandes guerras e o nazismo afectariam as suas vidas de artistas. Todavia, igual aconteceu com o engenho varonil.

Em virtude da vulgarização da electricidade - que predispôs a inovados horários, alterando as concepções de dia e noite - a sociabilidade conhece novas vivências. Luz a conceber novas luzes. As cidades ficaram mais perto graças ao desenvolvimento dos meios de comunicação. O mundo ficou mais próximo e, com ele, as notícias, as novidades, a partilha e o conhecimento.

Todo o saber conheceu um jeito mais célere de circular e se fazer chegar. O pensamento científico - com Curie e Einstein - e o filosófico - de Freud - também conhecem um novo progresso. Stravinsky revolucionaria a música, De Chirico a coreografia, Wigman e Nijinsky igual fariam com a dança. O mesmo aconteceria com as artes visuais e a literatura.

Embora as mais recentes correntes - expressionismo, surrealismo e outros movimentos vanguardistas - levassem a crer que os seus representativos criadores revelassem um posicionamento mais liberal face às suas congêneres, tal não se verificou. Seduzidos por elas, fazendo-as musas ou modelos, não foi com abertura que as receberam enquanto pares - Picasso abafou completamente Dora Maar e Françoise Gilo, suas companheiras. Gala foi a sua deusa, mas o artista não lhe consentiu mais. Apollinaire igual fez com Marie Laurencin. E Rodin com Camille Claudel. Clara Malraux narra nas suas memórias como André Malraux a despojou de toda a sua criatividade não tendo outro recurso que o divórcio. Incontáveis exemplos.

Interessados nas notícias do dia e nos problemas práticos do quotidiano, deixámos de nos familiarizar com a literatura do espírito e toda uma tradição de informação mitológica se esfumou. As literaturas gregas e latina, bem como a Bíblia, que faziam parte da educação, foram sendo suprimidas em prol de um novo conceito concordante com uma sociedade industrial. Muitas histórias que se conservavam, dando às pessoas uma certa perspectiva sobre aquilo que acontecia nas suas vidas, perderam-se e nada encontramos para colocar no seu lugar. Essas informações, provenientes de tempos antigos, têm a ver com os temas que sempre deram sustentação à vida humana, construíram civilizações e formaram religiões através dos séculos, e dizem dos profundos problemas interiores, mistérios e limiares da nossa travessia da vida.

Sendo que a única maneira de descrever o ser humano é através das suas imperfeições, pois que o ser humano perfeito é desinteressante e só as imperfeições são apreciáveis, aquilo que os indivíduos têm em comum revela-se nos mitos. Eles são histórias da nossa vida, da nossa busca da verdade, da procura do sentido de estarmos vivos. São pistas para as potencialidades espirituais da vida humana. Se não soubermos o que dizem os sinais deixados por outros ao longo do caminho, ou os perdermos, teremos de produzi-los nós mesmos. Tarefa que se revela árdua e, porventura, pouco bem sucedida.

Lenda, conto de fadas ou folclore, tratando de deuses e deusas, e contando de figuras lendárias da história de uma nação, confortantes, moralizadores ou assustadores... os mitos.

Porque o mundo imaginário é mais aconchegante que o real, eles tranquilizam o ser humano em face de um mundo assustador, dando-lhe a confiança de que, através das suas acções mágicas, o que acontece no mundo natural depende, em parte, dos actos humanos e fixa modelos exemplares a seguir pelo homem. A palavra fixa os mitos, transfere o mundo e os indivíduos para o texto escrito. Através do verbo. A escrita e o livro, dotados de poderes ininteligíveis, agentes da criação.

A mitologia, cujos mitos, lendas e entidades divinas foram transmitidos por tradição oral, embora remetendo para os fenómenos religiosos, procura explicar outros, naturais e culturais, de difícil entendimento. Absorvidos pelo imaginário, que os trabalha e amadurece, tornam-se temas de manifestações artísticas, enredos ou lendas.

O ser humano é feito de espiritualidade, faz parte da sua essência, as religiões são meras divisões posteriores enquanto a religiosidade faz parte do ser primordial. Fomos na senda dos mitos femininos. Deusas, sacerdotisas, musas e demais entidades inspiradoras dos indivíduos e das artes.

Ideal ou idealizada, senhora do lar, protectora da família, vários são os atributos femininos, abnegação, sacrifício e coragem, refém de modelos desenhados por outrem, despojada dos seus ideais e vontade, condicionada a papéis subalternos. De tão ideal, irreal. De tão adulada, presa no e do seu próprio corpo, cativa de critérios de elegância, beleza. Ousar ir além destes preconceitos era tornar-se megera ou proscrita. Preocupados com o todo, a singularidade tornava-se penosa.

As lutas feministas ousaram enfrentar o preconceito. Radicais, por vezes, mas não fora a ousadia extremada e não se teria criado um equilíbrio. A sociedade moderna, mais desprendida da religião e dogmas sociais mantém porém o uso dos cânones femininos na publicidade - infantilizada, esposa ideal ou tornada *femme fatale* -, em nome da economia, na senda, todavia, do modelo ideal, submisso e contido, pouco convindo a identidade e singularidade. Nestes modelos forjados, perece, ainda, a mulher autêntica. Proposto no início do séc. XX, como reacção às condições de trabalho feminino, o *Dia Internacional da Mulher* não premeia a beleza e sensualidade femininas, ou a mulher-mãe, geradora de vida, mas os progressos sociais, económicos e políticos alcançados pela Mulher, dado que a sociedade procura também desvirtualizar.



Anónimo. *Primeiras mulheres de calças*, Place de la Concorde, Paris, 1933

Quaisquer sejam os tempos, quando a mulher escapa ao ancestral mito da fragilidade, fácil é ser considerada bizarra, masculina ou erro da natureza porque homem em corpo de mulher.

Intrusas no meio criativo, de cujos trabalhos os homens se demarcavam, tais reticências e renitências aconteceram na literatura quanto nas artes plásticas e na música. Coragem e determinação em enfrentar o preconceito e desafiar a ordem conservadora fizeram rasgar coesas fronteiras que, excepto em um ou outro momento, sem mostraram mais permeáveis. Quebrar a tradição da agulha apresentou-se uma ofensa. O preço foi, inúmeras vezes, a reprovação e hostilidade sociais, o celibato, a renúncia à maternidade.

As conquistas femininas resultam da afronta e da transgressão, o que nos faz subscrever Rose Kennedy,

Mulheres bem comportadas não fazem História.

Numa selecção que urgia, pois que enumerar seria interminável e inexequível listagem, as escritoras, artistas e demais intelectuais são, inevitavelmente, subjectivas. Muitas ficaram excluídas, não por menos meritórias, mas porque urgia uma contenção de espaço. Não nos restringimos, porém, às mais divulgadas, quedando-nos pela notoriedade, antes procurámos prezar a irreverência, a inovação, o inconformismo, o vanguardismo. Almejámos transpor o [pre]conceito de que os *Príncipes são azuis* e as *Princesas cor-de-rosa*, desvendando o arco-íris por detrás do olhar silencioso, a alma inquieta na busca do seu eu.

Porque pretendemos fazer um trabalho de inclusão, não nos limitámos a ilustrações e demais suportes, vídeo ou áudio, apenas de produção feminina, mas seguir como fio condutor a arte desimportada de sexo ou género.

Música, pintura, escultura, poesia, teatro, dança, tornam-se *belas-artes*. Imaginativas, espontâneas, subjectivas. A arte, elevação do espírito *au-delà* do material.

Enquanto o escritor usa a caneta para escrever ideias, o pintor e o escultor usam o pincel e o cinzel para demonstrarem conceitos. E a escrita é também melodia. A pintura e o bel canto começam como uma prenda doméstica, só depois serão reivindicadas como estatuto. A música libertadora foi, porém, também tida como tentação e perdição, em ponte constante com outras manifestações artísticas. Sentida/ouvida pelos corpos, fá-los moverem-se em poesia e arte. Porque música é ritmo, a dança encontra-se, desde os primórdios, a esta ligada. À sua imagem, também a capacidade discursiva foi considerada, durante largo tempo, como destrutiva. E a pintura, o registo do artista maldito. Da matéria bruta - pedra, tinta, palavra - eis que, talhada, retirados os excessos, surge a harmonia. Todas as artes são musicais, e porque musicais têm tanto de intimistas quanto são dadas a excessos. As artes liberam o ser humano dos grilhões do tempo, pelo que nele inspiram, ilimitada medida de evasão.

Se em alguns momentos históricos a mulher aparece quase sem rosto, em outros, a produção é tão por demais vasta que houve que estabelecer marcos limitativos. A principal constatação é de que as artes se tocam, constroem a paridade, relações por vezes fluidas, em outras mais estáticas e dependentes. Um trabalho em rede, continuante.

Cada vez mais, as artistas vieram desempenhando, em simultâneo, outras actividades, como gravura ou ilustração, tapeçaria ou azulejo, cenografia e design, e os seus trabalhos - abordando temáticas pouco convencionais, como a violência, a guerra, o aborto - tornaram-se um engajamento político e social. Longe das antigas querelas, onde pretendiam ser reconhecidas como artistas, ou como profissionais, as décadas de setenta e oitenta de novecentos revelaram-se as mais arrojadas e diligentes, porquanto a mulher artista procura ter um papel social e politicamente activo. Por outro lado, se já enfrentam, cada vez menos, o preconceito de género, ultrapassados os obstáculos de sexo, os novos tempos trazem um outro, o racial. A causa nova assenta no sonho de remodelar o mundo criativo, as relações entre o poder e a arte, e com este transformar o mundo de todos os dias.

Tratadas que foram as três artes, Pintura, Literatura e Música, outros universos se afiguram prontos a desvendar, o Teatro, o Cinema, a Fotografia, a Banda Desenhada, a Dança, a Arquitectura, pois que as teias se tecem e porque as mulheres artistas, dadas as conjunturas sociais de cada época, eram, na generalidade, mulheres eruditas em vários saberes. Esculpiram. Talharam. Dançaram. Coreografaram. Não foram apenas actrizes, *prima-donna*. Escreveram argumentos e libretos, criaram guiões, encenaram, dirigiram e produziram filmes. Fotografaram. Novos universos a explorar.

Procurámos abordar dois olhares, a mulher como modelo que fascina e inspira o artista homem, e a inspirada que reproduz o que o seu olhar apreende, ciente da sua feminilidade - enquanto parte da sua personalidade e seu processamento e percepção de vida. Posto que o primeiro é fácil, já que a mulher/musa do artista é tema recorrente ao longo dos séculos, mais atraente se revelou o modo como a mulher vê o mundo que a rodeia, em alguns momentos, mais ousada na sua produção que o homem. Uma outra perspectiva se apresenta a explorar, o percurso feminino sob o olhar apenas feminino, a mulher vista por si mesma.



Willy Ronis. *Place Vendome*, Paris, 1947

A memória é um tempo em que todas as coisas existem em simultâneo, coabitam sem idade. Um movimento rico em diversidade. Todos os mitos e as obras de arte neles inspiradas fundam-se numa experiencição do sagrado. A arte é, assim, o destino final que ao sagrado une os seres humanos. Música, pintura, escultura, poesia, teatro, dança, *belas-artes*. Imaginativas, espontâneas, subjectivas. Elevação do espírito *au-delà* do material.

O *tempo*. Medição. Repetição. Transformação.

A *estética*. Disciplina. Prazer. Gosto.

A *arte*. Graça de deusa. Sussurro de musa.

Outro é hoje, todavia, o conceito do sagrado. As mulheres não são mais musas, ainda que inspiradoras; não são mais endeusadas, ainda que uma aura de mistério e magia as circunde. Para lá do atributo de esposa e mãe, destituído de cariz sensual e sexual, as mulheres entrosam o modelo da sedutora. Fatais, dizem alguns, imorais, também. Livres, diremos. Obstinadas? Antes determinadas. Ainda que lhes pretendessem associar um rótulo de frivolidade e mundano, porque escapavam ao círculo social rotineiro, empenhadas e batalhadoras, a estas se deve a mudança. Conquista do direito de expressão. Contidas, arrojadas ou escandalosas, recusando o recato imposto, as artes tornam-se o terreno onde mais se expuseram.

Vêm as mulheres a destruir o mito do *Eterno Feminino*? Afirmar a independência é aniquilar o gineceu que as abrigou ao longo dos séculos?

A fragilidade, consideramos, foi uma arma/arte face à supremacia masculina, donzela, ingénua, virgem, astuta, posto que a ingenuidade é um tempo de certezas. Consideramos, também, que a mulher veio fazendo a aprendizagem do feminino, quebrando as amarras de que foi ficando refém, libertando o homem da forja de dono e senhor. Porque a liberdade se faz a dois.

Não cremos que os homens tenham dons e as mulheres sejam tão-somente prendadas. Não cremos que, sendo elas mais de metade da humanidade, houvessem sido menos dotadas, pouco produzissem ou que os seus trabalhos se perdessem em maior número que os masculinos. As mulheres não podem hoje ser pensadas ou julgadas pelo que fizeram, ou não, no passado, pois que não tiveram oportunidade nem liberdade, menos ainda instrução, para, recorrentemente, haverem podido ir mais além. Sem dúvida, as contingências sociais contiveram-nas. A sua ausência em alguns palcos das artes, ou menor representatividade, não resulta, também, somente de uma atitude misógina, pois que, não era a apenas capacidade mas também a vontade que inibia a mulher.

Que heroínas outras teriam sido se outras fossem as conjecturas e a sua circunstância de ser mulher num mundo em que o tempo foi contado no masculino?

A arte é um apelo que não adianta conter, castrar ou contrariar, inerente ao ser humano. E a mulher, mau-grado as vicissitudes, não deixou de a praticar. Entre as obras e as suas criadoras estabelecem-se, porém, pueris laços. Donzelas, porque impolutas na sua arte. Poderão ter entregue o corpo, porventura a alma, em exacerbadas paixões, todavia, para sempre donzelas, pois que nunca lhes possuíram a essência. E porque esta é inacessível e inatingível, continuaram donas de si mesmas.

A artista, rasgando convenções e falsas morais. Supremo bem e mal, emergindo como humana, concreta, reivindicando o direito de ser. Procurando um lugar no mundo das artes não como musa inspiradora mas agente, pois que a igualdade reside na descida do etéreo para chegar à materialidade. Reivindicando um lugar de direito, a mulher perdeu em idealização e endeusamento, mas, num percurso de materialização, encetou uma reivindicação de género, construindo a paridade e, porque não, deusa da modernidade pois que se tornou senhora do seu próprio destino.

Alice é uma personagem-telescópio.

Um telescópio, para existir, precisa de uma paisagem; a função do telescópio é unir-se à paisagem e tirar dela toda a paisaginicidade para cada uma das cartilagens de que ele, telescópio, é feito.

Um telescópio sente.

Sente toda a paisagem a avançar-lhe por dentro, entrar-lhe nas entranhas e provocar tempestades ilimitadas quentes em que tudo se transforma.

Com um telescópio pensa-se em ti e aprendemos a regular as medidas de entrar no conhecimento da tua paisagem longinquamente fundida numa distância onde doeu tanto para chegarmos.

Quando estivermos exactos no amor, quem saberá onde começa a paisagem e onde acaba o telescópio em que o tu-paisagem se vem pôr a amar?

Lewis Carroll, in *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*⁹



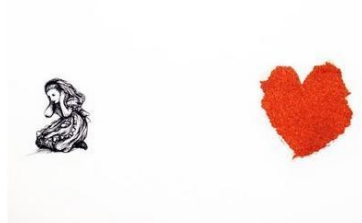
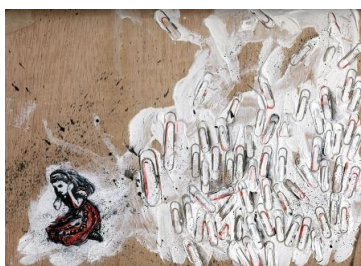
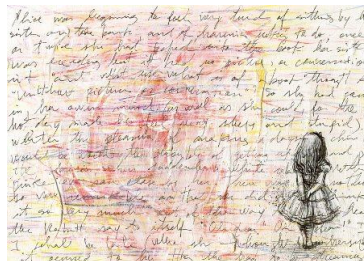
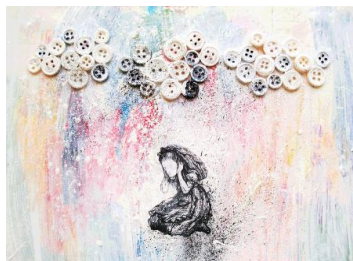
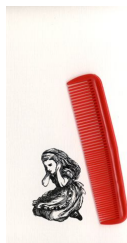
10

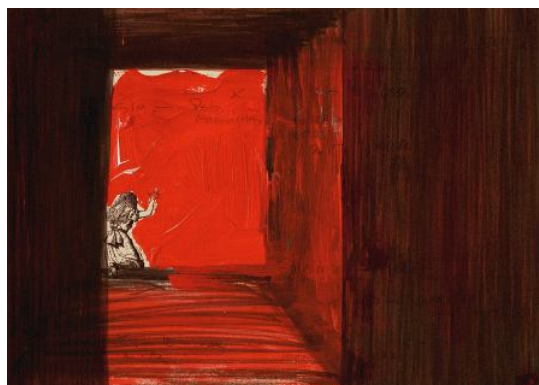
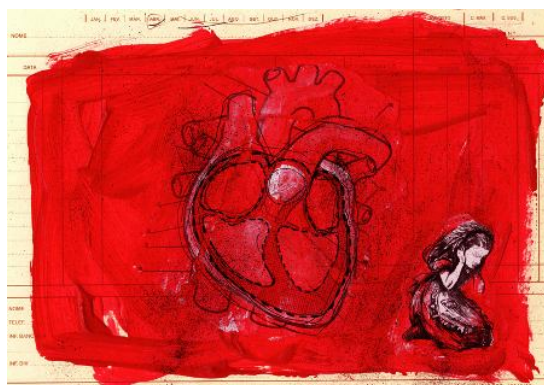
⁹ CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* – Introdução ou átrio. Porto. Edições Afrodite, 1976

¹⁰ Imagens várias, João Concha. *Alice sem título*, 2007-8



Cada *Bela Adormecida* é mais do que uma donzela idealizada. Cada *Alice* é mais do que uma menina sonhadora. Uma mulher capaz de acordar, de se tornar um ser activo e despertar o outro do estado passivo.





...há-de ter um tronco, porque há-de ter um só assunto, e tratar uma só matéria. Deste tronco hão-de nascer diversos ramos, que são diversos discursos, mas nascidos da mesma matéria e continuados nela. Estes ramos não hão-de ser secos, senão cobertos de folhas, porque os discursos hão-de ser vestidos e ornados de palavras.

Padre António Vieira, in *Sermão da Sexagésima*¹¹

¹¹ Padre António Vieira, *Sermão da Sexagésima*, in **Sermoens**. Lisboa. Officina Joam da Costa, 1679 col. 49

SUPORTE VIDEO/ÁUDIO



Sleeping Beauty Waltz. Pyotr Tchaikovsky, 1890

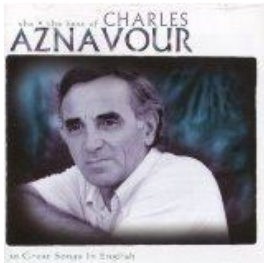
SUPORTE AUDIO



Moths and butterflies, in *The Wand of Youth Suite No. 2 Op. 1b.*
Edward Elgar, 1908



I giorni dell'arcobaleno. Nicola di Bari, 1972



She. Charles Aznavour, 1974

SUPORTE VIDEO/ÁUDIO - fecho



Dancing Queen in *Mamma Mia*. Realização de Phyllida Lloyd, 2008

imagens
epígrafes

PÓRTICO

IMAGENS

William-Adolphe Bouguereau. *Nascimento de Vénus*, 1879 [detalhe]

Anónimo. *Safo*, sd

EPÍGRAFES

Milan Kundera, in *A Insustentável Leveza do Ser*

Safo

Luísa Sigeia, *Syntra*, 1545

A. ABERTURA

I. INTRODUÇÃO

IMAGENS

Peter Paul Rubens. *Adão e Eva*, 1597

Maggie Taylor. *Gótico do Sul*, 2001

Maggie Taylor. *Pensamentos dispersos*, 2003

Maggie Taylor. *Circuito*, 2001

EPÍGRAFES

Génesis 1:27

Marie-France Brive

II. GENERALIDADES

IMAGENS

Elisabetta Sirani. *Auto-retrato*, 1658

Michiel van Musscher. *Auto-retrato*, 1665-67

Félicien Rops. *Pornocratas*, 1878

Giovanni Battista Tiepolo. *Mecenas apresentando as Artes Liberais ao Imperador Augustus*, c.1745

Representação alegórica dos saberes, in REISCH, Gregor. **Margarita Philosophica Nova**. Grüninger. Estrasburgo, 1915

Typus Logice in idem

Joos van Wassenhove. *Sete Artes Liberais - a Retórica*, século XV

Diego Velasquez. *As fiandeiras*, 1657

Giovanna Garzoni. *Natureza morta*, 1651-2

Imagens Hendrik Kerstens, títulos e datas não apurados

EPÍGRAFES

Oscar Wilde

III. DAS ESCOLAS DE OFÍCIOS E ARTE

1. Da mulher nas Guildas e Academias

IMAGENS

Paul Delaroche. *Hemiciclo da Escola de Belas-Artes*, 1841

Rafael. *Escola de Atenas*, 1509-10

Copistas medievais, autoria e datas não apuradas

Lavoro delle donne, Salomon Trismosin in *Splendor solis*, séc. XVI

Mulher esculpindo, Mulher pintando a fresco, in Livro de Horas. França, século XV

Rue Neuve Notre-Dame, Paris, século XIV

Jan der Bray. *Os governantes da Guilda de S. Lucas*, 1675

Cornelis Cort & Jan van der Straet. *O Ideal da Academia Romana*, 1578

David Teniers the younger. *O duque Leopold Willem observa as pinturas na sua galeria em Bruxelas*, 1651

Académie des Goncourts, 1896

Actas Royal Academy of Art

Johann Zoffany. *A Tribuna dos Uffizi*, 1772-7
 Johann Zoffany. *Os Académicos da Royal Academy*, 1771-2
 Joseph Heim. *Charles X distribuindo recompensas aos artistas no fim do Salon de 1824*, 1825-1827
 François Biard. *Uma soirée no Louvre em casa do conde de Nieuwerkerke em 1855*, 1855
 Léon Matthieu Cochereau. *Interior do atelier de David no Collège des Quatre-Nations*, 1813
 Gustave Courbet. *O atelier do pintor*, 1855
 Adrienne Granpierre-Deverzy. *Interior do 'atelier de Abel de Pujol*, 1822
 Frédéric Bazille. *O Atelier de Bazille, 9 rue de la Condamine em Paris*, 1870
 Anónimo. *Uma aula na Académie Julian cerca de 1892*
 Anónimo. *Académie Julian*, 1889
 São Lucas, autoria e data não apuradas
 Joaquim Carneiro da Silva. *Alegoria à expulsão dos Jesuítas* (Gravura a buril), 1771
 Joaquim Carneiro da Silva. *Alegoria ao Colégio Real dos Nobres* (Gravura a buril), 1778
 Cyrillo Volkmar Machado. *A Última Ceia*, séc. XVIII

1.1. Da mulher na Maçonaria

IMAGENS

Merchant Guild, York
 Painel do aprendiz, imagem in CAMINO, Rizzardo da & CAMINO, Odéci Schilling da. **Vademecum do Simbolismo Macónico**. Editora Madras, 1999
Mulher na Apoteka in *Livro de Horas*. Itália, c. 1385
Mulher na forja in *Livro de Horas*. França, século XIV
Mulher mineira in *Livro de Horas*. França, século XV
Mulher maçã in *Livro de Horas*. França, século XV
Cena de banquete no Great Hall, Merchant Guild, York, c. 1560
 Louise Marie Thérèse Bathilde d'Orléans, *Duchesse de Bourbon*, por anónimo, séc. XVIII
Ordine del Carlino, cerimónia de iniciação, 1745
Loja de Adopção, cerimónia de iniciação, séc. XVIII
Seraphina Feliciani, Comtesse de Cagliostro, autoria e data não apuradas
 Josephine de Beauharnais, autoria e data não apuradas
Cerimónia de iniciação. Finais séc. XIX
 Maria Deraismes, Helena Blavatski e Annie Besant, fotografias de autoria não apurada
 Marquesa de Alorna, imagem in ALORNA, Marquesa de. **Sonetos**. Organização de Vanda Anastácio. Lisboa. 7 Letras, 2008

IV. DO GÉNERO E SEXO

IMAGENS

Imagem Oxana Yambykh, sd
 Imagem Leonora Carrington, sd
 Augustus Egg. *Companheiras de viagem*, 1862
 Judy Chicago. *The dinner party*, 1979
 Paul Delvaux. *Pigmaleão*, 1939
 Jake e Dinos Chapman, *Zygotic Acceleration, biogenetic-de-sublimated Libidinal Model*, 1995
 Rafal Olbinski & Simon Zaremba, para Patinae, *Calendário*, in Communication Arts 49, July 2008

EPÍGRAFES

Maria Isabel Barreno, *Fragmento Circunstancial de texto indecifrado*, 1º Capítulo: O dilema

B. ALARGAMENTO

. DO FEMININO ESSENCIAL E DA ESSÊNCIA DO FEMININO

I. DA ESSÊNCIA DO FEMININO

1. Do arquétipo o Inconsciente Colectivo

IMAGENS

Lisboa princesa, desenho para fontanário, in Francisco de Holanda.. **Fábrica que falece à cidade de Lisboa**, 1571

William Harvey (Aleph). Mapas litográficos in **Geographical Fun, or Humurous Outlines of Various Countries**. Londres, 1869

Pieter de Jode. *Allegorie auf den europäischen Frieden*, [segundo Anselm van Hulle, Pacificatores Orbis Christiani], 1697 [Osnabrück, Kulturgeschichtliches Museum]

Jean Suau. *Allégorie de la France libérant l'Amérique*, 1784

Jean de Mes. *Cantique des cantiques: Jésus et l'Église*, 1590

Pierre Mignard. *Retrato de Mme Soubise como Fama*, séc. XVII

Johannes Vermeer. *L'allégorie de la foi*, 1673

Simon Vouet. *L'allégorie de la Prudence*, 1590

Paris, 1968, 'La Marianne de Mai 68' fotografias do jornalista Jean-Pierre Rey

Delacroix. *A liberdade guiando o povo*, 1830

Jules Dalou. *Homenagem a Delacroix*, sd

Reshada Crouse. *Vitória*, sd

Constantino de Fontes. Alegoria da Constituição. Gravura a buril a partir de obra de António Maria da Fonseca, 1821

Simões de Almeida. Busto da República Portuguesa

Alegoria da República, 5 Outubro 1910

Posters vintage

René Magritte. *A Memória*, 1948

Zademack. *A marca dos deuses*, 2000;

Zademack. *A fonte*, 1997

EPÍGRAFES

Francisco Simões, catálogo Galeria Cordeiros, 2001

2. Da Drande-Mãe, Gaia, deusa primordial

IMAGENS

A descrição da deusa Terra [Ara Pacis, Roma]

Roselli. *A Virgem e São João Baptista*, séc. XV

Paul Delvaux. *O nascer do dia*, 1937

Mitras, *Terra, as Estações*, mosaico romano, sd

Vénus de Brassempouy, de Vestonice, de Willendorf, de Lespugue, de Laussel

Vénus de Hohle Fels

Akseli Gallen-Kallela. *A mãe Lemminkainen*, 1897

Paul Delvaux. *A cidade das Sereias*, 1942

Grant Wood. *Mulher com plantas*, 1928

De Brito. *A salsicheira*, 2008

EPÍGRAFES

Alberto Correia, *Coisas da aldeia: o tempo no feminino*

José Rodrigues Miguéis, *Saudades para Dona Genciana*, in **Léah e Outras Histórias**

Sophia de Mello Breyner Andresen, *Fúrias*

3. Da Ilha, ventre da Terra

IMAGENS

Madeira. Pico Ruivo

Açores, Ilha do Pico. Pico

Cabo Verde, Ilha do Fogo. Pico do Fogo

Canárias, Tenerife. Teide

Columbano Bordalo Pinheiro. *Camões e as Tágides*, 1894

Friedrich August von Kaulbach. *In Arcadia*, SD

Giovanni Antonio Pellegrini. *Hercules no Jardim das Hespérides*

Lord Frederick Leighton. *O Jardim das Hespérides*, 1891-3

Nicholas Poussin. *Et in Arcadia ego*, 1637-8

Paul Delvaux. *Paisagem com lanternas*, 1958

Pieter Brueghel the Elder. *A Terra de Cocanha*, 1567

Thomas Eakins. *Arcádia*, c. 1863
Toshiko Okanhoue. *O Nascimento*, 1951

EPÍGRAFES

Natália Correia, *Aquela Ilha Esquecida*
Fernando Aires, in *Era uma Vez o Tempo*
The Land of Cokaygne
Lusíadas, Canto IX, 64-65
Agostinho da Silva, in *A última conversa*
Vitorino Nemésio, in *Corsário das Ilhas*
Avelina de Almeida

II. DA MULHER NA DIÁSPORA, ENTRE O TRÂNSITO E A PERMANÊNCIA IMAGENS

Zademack. *O milagre da vida*, 2000
Zademack. *A força maravilhosa da gravidade*, 1996
Zademack. *Poética do infinito*, 1989
Zademack. *Surreal, imagem erótica*, 1990
Paul Gauguin. *Nave, Nave Moe*, 1894
Albert Eckhout. *Mulher Tupi com criança*, c. 1641
Albert Eckhout. *Mulher mameluca*, c. 1641
Zademack. *Nostalgia*, 2004
Zademack. *Da arremetida que o mar inspirou*, 1992
Rafal Olbinski, título e data não apurados
Kano Naizen e Kano Nomi. *Biombo Namban*. Japão, período Momoyama, 1593-1602
Zademack. *Sugestões, sugestões...*, 2000

EPÍGRAFES

Fernando Pessoa, *Poesias Inéditas (1930-1935)*
António Manuel Hespanha, in *Mulheres no Mar Salgado*
Alda Lara, *Mãe Negra*, prelúdio, 1951
Sophia de Mello Breyner Andresen, *Retrato de Uma Princesa Desconhecida*
Fiama Hasse Pais Brandão, *Epístola para a sirene de um barco*
Isabel Allende, *Inés da Minha Alma*. Lisboa. Difel, 2006

III. DA MITOLOGIA IMAGENS

Miguel Angelo. *Criação do Mundo*, Capela Sistina, Vaticano
William Blake. *Jerusalém*, c.1820
William Blake, *O Ancião dos dias*, imagem in blakearchive.org
William Blake. *Adão e Eva*, imagem in *The Four Zoas*, 1795 e 1804
William Blake. *Songs of Innocence and of Experience*, 1789
René Magritte. *O falso espelho*, 1928
Karena Karras. *A sétima irmã*, 1992
Karena Karras. *Dilúvio*, 2001
Hans Baldung Grien. *As Três Graças*, 1540-43
Hans Baldung Grien. *A Morte e as Idades do Homem*, 1540
Leonardo da Vinci. *Homem de Vitruvius*, c.1487
Salvador Dalí. *Nascimento do Homem Novo*, 1943
Zademack. *Fraude*, 1991
William-Adolphe Bouguereau. *Nix - Noite*, 1883
Gaia in Ara Pacis, templo a Augusto, séc. IX a.C
William-Adolphe Bouguereau. *Hemera - Dia*, 1881
Giovanni Bellini e Ticiano. *A Festa dos Deuses*, 1514-1529
Bernaert de Rijckere. *Festim dos deuses*, séc. XVI
Luca Giordano. *Rapto de Perséfone*, 1884-6
Fonte frente ao Parlamento de Viena [detalhe]
Andre Monsiau. *The Olympians Gods*
Annibal Carracci. *Júpiter e Juno*, fresco O Amor dos Deuses, 1597-1605 [detalhe]
Tiziano, *Venus de Urbino*, c. 1538

Hendrick Van der Broeck. *Venus e Cupido*, séc. XVI
 Pintura Mural Villa Franesina
Venus Anadyomenes, Pompeia, templo de Vénus, 79d.C
 Alexandre Cabanel. *Nascimento de Vénus*, 1863
 Paul Delvaux. *Nascimento de Vénus*, 1947
 Sandro Botticelli. *Nascimento de Vénus*, 1483
 Luca Cambiaso. *Vénus e Cupido*, 1531
 Lucas Cranach, o Velho. *Vénus e Cupido*, c.1531
 Luca Cambiaso. *Vénus e Cupido*, 1570

EPÍGRAFES

Jean Houston. *The Possible Human: A Course in Extending Your Physical, Mental, and Creative Abilities*, 1982
 William Blake. *The Mariage of Heaven and Hell*, 1790
 Carta de William Blake ao Reverendo Trusler, 16 de Agosto de 1799 [excerto]
 Novalis, *Os Hinos à Noite*, 1998

IV. DAS ENTIDADES FEMININAS

1. Das entidades do maravilhoso

1.1. Das entidades em trilogia

IMAGENS

Três Graças in Pinacoteca Instituto Ricardo Brennand, Recife, Brasil
Cárites, as Três Graças. Pompeia - séc. I d.C.
Cárites, as Três Graças, fragmento de escultura de mármore. Período Greco-Romano baseada em pintura grega helenística. Data do original, séc. II. Siena, Piccolomini Library
 Sandro Botticelli. *Primavera*, c. 1500
 Raffaello. *As Três Graças*, c. 1503
 Peter Paul Rubens. *As Três Graças*, 1625-30
 Hans Baldung. *As Três Graças*, 1540-43
 Carle Van Loo. *As Três Graças*, 1763
 António Canova. *Três Graças*, 1813
 António Canova. *As Três Graças*, 1799
 José Bandeira. *Parcas*, 2009
 Pablo Picasso. *Três mulheres na primavera*, 1921
 Fernand Léger. *Três mulheres*, 1921
 Salvador Dalí. *Três jovens mulheres surrealistas*, 1936
 Pablo Picasso. *As Três Graças*, 1938
 Manuel Rodríguez Lozano. *As três parcas*, 1936
 Goya. *As Parcas*, 1919-23
 Serrano Aranda. *As três parcas*, sd
 Sir Edward Burne-Jones. *Jardim das Hespérides*, 1870-73
 Giovanni Antonio Pellegrini. *Hércules no Jardim das Hespérides*, sd
Hárpias imagem in Públio Virgílio Marão, **L'Eneide, Le Avventure di Enea**. tradução de Annibal Caro. Firenze. Casa Editrice G. Nerbini, 1929, figura 5
 Elihu Vedder. *As Pléiades*, 1885
 Gian Lorenzo Bernini. *Medusa*, 1630-40
 Harry Beaumont. *Anita Page, Joan Crawford e Dorothy Sebastian*, 1928
 Harry Beaumont. *Anita Page, Joan Crawford e Dorothy Sebastian*, in *Our Dancing Daughters*, 1928
 Foto Polixeni Papapetrou, sd

EPÍGRAFES

Edmund Spenser, poesia
 Isidoro de Sevilha (570-636), in *Etimologias XI*, 3

1.2. das benéficas ninfas florestais e aquáticas

IMAGENS

Paul Delvaux. *O banho das Ninfas*, 1938
 Herbert James Draper. *Halcione*, 1915
 John William Waterhouse. *Eco e Narciso*, 1903

Ninfas, Venetian Hotel
Gustave Dore. *Oceânides, Náíades do mar*, 1860
Gabor Urban. *Nereidas de Vhar*, sd
John William Waterhouse. *Hylas e as Ninfas*, 1986

EPÍGRAFES

Luíza Mesquita, poema
Óscar Wilde. Poemas em Prosa
Cecília Meireles, *Beira Mar*
Luís Vaz de Camões, *Intitulada dos Faunos, dirigida a D. António de Noronha*

1.3. dos malévolos cantos de encanto

IMAGENS

Rafal Olbinski. *Desesperadamente procurando por algo original*, sd
James Draper. *Ulisses e as Sereias*, 1909

EPÍGRAFES

Cecília Meireles, *Beira Mar*

1.4. de outras entidades

IMAGENS

Vestais, desconhecido
John William Waterhouse. *As Danaides*, 1906
Jan Frans Deboever. *As Danaides*, 1927
Jacques-Louis David. *Rapto das Sabinas*, 1799
Anónino. Joana d'Arc, 1505
Lavinia Fontana. *Judite e Holofernes*, 1600
Anónimo. Santa Juliana sd
Amazonomaquia, luta entre gregos e amazonas. Sarcófago, 180 d.C., encontrado em Salónica, 1836
Aquiles e Penteseleia, detalhe de ânfora de ática, 540-530 a.C.
Johann H.W. Tischbein. *Morte de Penteseleia*, sd
Edward Robert Hugues. *A Vigília da Valquíria*, 1906
Guercino - Giovanni Francesco Barbieri. *Semiramis recebendo novas da revolta de Babilónia*, 1624
Martin Heemskerck. *Jardins Suspensos da Babilónia*, séc. XVI

2. Das entidades do culto

IMAGENS

Coluna com figura de Sacerdotisa Efesia, Santuário de Mileto
Sacerdotisa com jóias e ramo, Trikomo, Chipre
Sacerdotisas praticando tauromaquia. Creta, sd
Paul Delvaux. *As grandes sereias*, 1947
Miguel Ângelo, Capela Sistina - *Ciméria, Dafne, Líbia, Prisca e Sambeta*
Anónimo. Bacante. Exposition du Château de Didonne, Royan, 1986
William Adolphe Bouguereau. *Bacante*, 1894
Jacques Philippe Caresme. *Bacantes*, séc. XVIII
Salvador Tuset. *Dança de Bacantes*, 1912
Fernando Alvarez de Sottomayor. *Orfeu atacado pelas Bacantes*, séc. XX

EPÍGRAFES

Pierre Louys, *As Canções de Bilitis*
Catherine Clément, *As Novas Bacantes*

3. Das figuras do fantástico

IMAGENS

Nils Blommér. *Fadas do Prado*, 1850
John Duncan. *As amazonas de Sidhe*, 1911
John William Waterhouse. *Morgana*, sd
Fadas costurando cortinas de folhas para a sua casa subterrânea.

Fada, imagem vitoriana de Sophie Anderson
Carlotta Edwards. *As Sílides*, séc. XIX
Nils Blommér. *Fadas do Prado*, 1850
John Waterhouse. *Circe*, 1911-5; 2 - John Waterhouse. *Circe oferecendo a taça a Ulisses*, 1891
Jacques-Louis David. *Rapto das Sabinas*, 1799

EPÍGRAFES

Jonh Keats, *Endymion*

4. De configurações femininas humanas

IMAGENS

Catarina de Aragão por Michel Sittow, c.1503
Ana Bolena por anónimo, sd
Joana Seymour
Joana de França, *Saint Jeanne de Valois*
Joana, *a Louca*
Maria Stuart
Henriqueta de França
Maria Antonieta
Ana de Áustria
Catarina de Médicis
Maria de Médicis
Maria da Hungria, ou de Habsburgo
Velasquez. *As Fiandeiras*, 1657
Jan Vermeer. *A bordadeira*, 1669-70

V. NO ENTRE GRANDES GUERRAS

1. *La Garçonne*

IMAGENS

Anónimo, 1934
Renée Perle e Lulu, por Jacques Henri Lartigue. Bois de Boulogne, 1932
La Garçonne, anónimo, 1929
Balazs, 1920
Jacques Henri Lartigue. *La Garçonne*, sd
Imagens Louise Brooks, Gloria Swanson, Mary Pickford, Póla Negri, Theda Bara, Josephine Baker, Renée Perle, Zelda Fitzgerald
Eugène Atget. Boulevard de Strasbourg, Corsets, 1912
Ginger, por Berenice Abbott, sd
Charlotte Andler, 1929
Garçonne, 1936 [direcção de Jean de Limur]
La Garçonne, 1957 [direcção de Jacqueline Audry]
Lartigue, *Années Folles*
Florenz Siegfeld e as Ziegfeld Follies, Broadway

EPÍGRAFES

Georges Bataille, *O Erotismo*

2. Das sufragistas

IMAGENS

Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão
Olympe de Gouges por Alexandre Kucharski, séc. XVIII
GOUGES, Olympe de. *Remarques patriotiques*, 1788-9 (frontispício)
Elizabeth Stanton, sentada, e Susan B. Anthony, autoria e data não apuradas
Parada sufragista feminina, Nova Iorque, 1912
Emmeline Pethick-Lawrence. Trafalgar Sq, Londres, 1908
Cartazes publicitários sufragistas
Mulheres revolucionárias. Rússia, 1905
Congresso WSPU. Londres, 1908
Desfile de Suffragettes. Pall Mall, Londres, c. 1910
Estados Unidos, 1920, vitória do voto

Anónimo. Mulher votando pela 1ª vez, Nova Iorque
 Anónimos. Manifestações pelo direito ao Voto. França, 1930 e 1936
 Adela Pankhurst discursando em Sydney, 1931
 'Votes for Women' caravan tour of villages, sul de Inglaterra, 1908
 Nellie Martel e Pankhurst em trabalhos no WSPU, Londres
 Louise Weiss em manifestação sufragista, anónimo
 1º Congresso Feminista da Educação, 1924
 Apelo do Estado Novo à participação feminina
 Tabela nazi dos execrados em campos de concentração
 Emmeline Pankhurst. *Pank or Votes for Women. The Great Card Game. Suffragists v. Anti-Suffragists*. Imagens de E. T. Reed. Londres, 1909 [jogo de cartas, sufragistas versus anti-sufagistas]

EPÍGRAFES

Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, Artigo Primeiro
Zimmerwald, 1936, canção comunista de autoria de militantes trotskystas em referência a essa conferência
 Louise Otto-Peters, 1847
 Alexandre Bérard, discurso no Senado, 1919

3. Da mulher nas Grandes Guerras e na Resistência

IMAGENS

I Grande Guerra - Mulheres do Batalhão da Mortepositor às forças Bolshevics
 Anónimo, 1947
 Anónimo. Atelier de costura, 1935
 Anónimo. **Renée Friderich**, profissional de corridas de automóvel, 1932
 I Grande Guerra - Posters propaganda francesa, australiana, canadiana
 I Grande Guerra - Hospital em França, Pintando as asas de aeroplano, Trabalhadoras em Ypres, as primeiras vítimas à exposição de Gas, Reserve Ambulance Corps, Operárias fabricando bombas, 5000 mulheres esperando por pão, Hotel de Ville de Malines
 Willy Ronis. *Grève à l'usine Citroën*, 1938
 II Grande Guerra: Abrigos durante ataque aéreo em Londres, Enfermeiras imperiais da Cruz Vermelha Russa com a Czarina, Londres, Cozinha de um hospital em França, Membros da Slavation Army fabricando bolos para os homens em serviço, Enfermeiras da Cruz Vermelha britânica chegando a Dieppe, Enfermeiras condecoradas
 Florence Nightingale
 Forças Militares australianas
 Spitfire Women da ATA
 Fly Girls da WASP
 Mulheres na Resistência
 Marlene Dietrich visitando campos de batalha
 Manifestação de Mulheres coreanas
 Memorial to the Women of WW2, Londres

EPÍGRAFES

António Gedeão. *Linhas de Força*, 1967

. DO FEMININO NA ARTE E DA ARTE NO FEMININO

I. DAS MUSAS, O RUMOREJAR DA CRIATIVIDADE

IMAGENS

Martim de Vos. *Apolo e as musas*, 1570
 Baldassari Peruzzi. *Apolo e as Musas*, c. 1514-20
 As Musas. Mosaico Torre de Palma, Monforte
 Vincent Sellar. *Apolo e as Musas*, sd
 Hendrik de Clerck. *Apolo e as Musas*, séc. XVI
 Hans Rottenhammer. *Minerva e as Musas* [detalhe], sec. XVI-XVII
 Simon Vouet. *Urania e Caliope*, c. 1634
 Eustache Le Sueur. *Clio, Euterpe e Talia*, 1652-55
 Eustache Le Sueur. *Melpomène, Erato e Polímnia*, 1652-55

Gustave Moreau. *Hesóido e as Musas*, 1882
 Hendrik de Clerck. *Minerva e as Musas*, séc. XVI-XVII
 Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Luigi Cherubini e a musa da poesia lírica*. 1842
 Richard Samuel. *Portraits in the Characters of the Muses in the Temple of Apollo (The nine living muses of Great Britain)*, 1778
 Jean-Marc Nattier. *Terpsícore*, 1739
 Jean-Marc Nattier. *Tália*, 1739
 Simon Vouet. *Erato*, 1627
 Frans Floris de Vriendt. *Atena visita as Musas*, séc. XVI
 Maerten Jacobsz van Heemskerck. *Concerto de Apolo e as Musas no Monte Helicon*, séc. XVI
 Marten de Vos. *Apolo e as Musas*, séc. XVI
 Caesar van Everdingen. *Quatro Musas e Pegasus*, c. 1650

EPÍGRAFES

Francisca Júlia, *Musa Impassível II*
 Hesíodo. In *Teogonia*
 Álvaro de Campos, in *Tabacaria*
 Rosa Montero, in *A Louca da Casa*

II. DA ARTE DA AGULHA, O BORDADO E A TAPEÇARIA

IMAGENS

Louise Bourgeois. *Mulher espiral*, 2003
Mulher fiando. Livro de Horas França, século XV
Mulher bordando tapeçaria. Livro de Horas. Holanda, 1475
Mulheres tecendo, in BOCCACIO. **Famous Women**
Penélope a Perseverança e a Paciência, Harwick Hall, Derbyshire, 1568-1574
 Marcador Holandês, 1778
 Mary Cassatt. *Lydia tecendo tapeçaria em bastidor*, c. 1881
 Mary Cassatt. *Lydia fazendo crochet no jardim de Marly*, 1880
 Mary Cassatt. *Mary Ellison bordando*, 1877
 Mary Cassatt. *Mulher costurando*, c.1880
 Mary Cassatt. *A jovem noiva*, c.1875
 Françoise Duparc. *Mulher costurando*, sd
 Anna Ancher. *Mulher do pescador, costurando*, 1890
 Joana Vasconcelos, 2005
 William Eugene Smith. *Fiadeira espanhola*, 1950

EPÍGRAFES

Louise Bourgeois
 Ana Luísa Amaral, *Real revisitado*
 Genesis 3:7

III. DA PINTURA

IMAGENS

Paula Rego. *A casa de Celestina*, 2000-01
 Claricia of Augsburg. Iluminura. *Psalter*, séc. XII
 Enda. *Apocalypse de beatos*, 957
 Abbes Hitda. *A Abadessa Hitda oferecendo o seu Evangelho a St. Walburga*. In *Gospel*, 1025
Liber divinatorum operum, Ms. 1924, C. fol.IV
 Hildegard von Bingen. *A besta acorrentada*, in Seivias, 1165
 Hildegard von Bingen. *Seeress*, in Seivias, 1165
 Hildegard von Bingen. *Maternidade do Espírito e da Água*, in *Liber Divinorum Operum*, 1165
 Herrade von Landsberg. *Auto-retrato*, sd, séc. XII
 Herrade von Landsberg. *Hortus Deliciarum*. r. 166, pl. XII
 Herrade von Landsberg. *O Inferno* in *Hortus Deliciarum*, séc. XII
 Caterina de Vigri. *Santa Ursula*, 1456
 Andriola de Barrachis. *Virgem com o Menino*, 1485
 Marcia trabalhando no seu estúdio, c. 1470
 Pieter Coecke e Mayken Verhulst, c. 1550 [autoria do primeiro ou de Mayken, sua esposa]

Plautilla Nelli. *Madona com Menino e quatro anjos*, séc. XVI
 Lavina Teerlinc. *Um ofertório pascal elizabetiano*, c. 1560
 Lavina Teerlinc. *Elizabeth I quando princesa*, c. 1559
 Barbara Longhi. *Madona com Menino*, séc. XVI
 Marietta Robusti Tintoretto. *Auto-retrato*, s/d
 Marietta Robusti Tintoretto. *Retrato de Velho e Rapaz*, 1500
 Lavinia Fontana. *Auto-retrato*, 1577
 Lavinia Fontana. *Retrato de nobre dama*, 1580
 Lavinia Fontana. *Retrato de família*, 1587
 Artemisia Gentileschi. *Auto-retrato, como a Pintura*, 1630
 Artemisia Gentileschi. *Judite e Holofores*, 1611-12
 Judith Leyster. *Auto-retrato*, 1630
 Judith Leyster. *Alegre companhia*, 1630
 Elisabetta Sirani. *Auto-retrato*, c. 1660
 Elisabetta Sirani. *Madona e Menino*, 1663
 Elisabetta Sirani. *Portia ferindo a sua coxa*, 1664
 Rosalba Carriera. *Auto-retrato*, 1709
 Rosalba Carriera. *Jovem senhora com leque*, 1730
 Giovanna Fratellini. *Auto-retrato*, 1720
 Violante Beatrice Siries. *O sono das costureira*, s/d
 Anna Dorothea Lisiewska Therbusch. *Auto-retrato*, 1779
 Anna Dorothea Lisiewska Therbusch. *Retrato de Henriette Herz*, 1778
 Marie-Suzanne Giroust [Roslin]. *Auto-retrato sobre um pastel de Quentin de La Tour*, s/d
 Alexandre Roslin. *Marie-Suzanne Giroust*, 1768
 Adélaïde Labille-Guiard. *Auto-retrato com duas alunas*, 1785
 Adélaïde Labille-Guiard. *Madame Victoire*, 1789
 Adélaïde Labille-Guiard. *Madame Adélaïde*, 1787
 Adélaïde Labille-Guiard. *Robespierre*, 1786
 Elisabeth Vigée-Lebrun. *Auto-retrato*, c. 1782
 Elisabeth Vigée-Lebrun. *Maria Antoineta*, 1783
 Elisabeth Vigée-Lebrun. *Auto-retrato com a filha*, s/d
 Elisabeth Vigée-Lebrun. *Hubert Robert*, 1788
 Marguerite Gérard. *Auto-retrato*, s/d
 Marguerite Gérard. *A musica*, c. 1803
 Hortense Haudebourg-Lescot. *Auto-retrato*, s/d
 Hortense Haudebourg-Lescot. *Jeune femme à l'ombre*, c. 1830
 Anónimo. *Angelica Kauffman e Mary Moser*, s/d
 Angelica Kauffman. *Auto-retrato*, 1775
 Mary Moser. *Auto-retrato*, 1780
 Mary Moser. *Verão*, c. 1780
 Angelica Kauffman. *Invenção*, 1778-1780
 Angelica Kauffman. *Angelica hesitando entre as artes da Pintura e da Música*, 1749
 Angelica Kauffman. *A família de Lord Gower*, 1772
 Rosa Bonheur por Anna Elizabeth Klumpke, 1898
 Rosa Bonheur. *O labor niverais*, 1849
 Rosa Bonheur. *O mercado de cavalos*, 1855
 Anna Elizabeth Klumpke. *Na lavandaria*, 1888
 Anna Elizabeth Klumpke. *Catinou cosendo*, 1887
 Anna Peale. *Nancy Aertsen*, c. 1820
 Sarah Peale. *Senador Thomas Hart Benton*, 1842
 Berthe Morisot. *Na varanda*, 1871-2
 Berthe Morisot. *Psyche*, 1876
 Eva Gonzales. *Auto-retrato*, s/d
 Eva Gonzales. *Um camarote em Les Italiens*, 1874
 Mary Cassatt. *Auto-retrato*, c. 1878
 Mary Cassatt. *A tocadora de bandolim*, 1868
 Mary Cassatt. *Retrato de menina*, 1878
 Anna Boch. *Martigues*, c. 1898-1905
 Anna Boch. *Recanto da velha Bruxelas*, 1935
 Anna Ancher. *Sol no quarto azul*, 1891

Louise Abbéma. *Manhã de Abril, Place de la Concorde*, Paris, 1894
 Louise Abbéma. *Sarah Bernhardt*, 1875
 Louise Abbéma. *Charles Gounod ao piano*, s/d
 Cecilia Beaux. *Auto-retrato*, 1894
 Cecilia Beaux. *A sonhadora*, 1894
 Cecilia Beaux. *Depois do encontro*, 1914
 Elizabeth Adela Armstrong Forbes. *Will-O'-the-Wisp*, c.1900
 Eulabee Dix. *Auto-retrato*, 1899
 Eulabee Dix. *Mark Twain*, 1908
 Marie Bashkirtseva. *Autoportrait à la palette*, 1882
 Marie Bashkirtseva. *L'atelier Julien*, 1881
 Laura Knight. *Auto-retrato*, 1913
 Laura Knight. *A grande Parada*, 1928
 Aurélia de Sousa. *Auto-retrato*, 1900
 Aurélia de Sousa. *Cena de Família*, 1911
 Augusta Bordalo Pinheiro, Berta Ortigão Ramos, Helena Helena Bachelay Gomes, Josefa Garcia Sáez Greno - fotografias de autoria desconhecida
 Columbano Bordalo Pinheiro, *O Grupo do Leão*, 1885
 Alice Bailly. *Auto-retrato*, 1917
 Alice Bailly. *Almoço na relva*, 1922
 Emilie Charmy. *O camarim*, c. 1902
 Emilie Charmy. *Mulher grávida sentada*, 1906-7
 Jacqueline Marval. *A Odalisca de Guépard*, 1901
 Jacqueline Marval. *As Odaliscas*, 1903
 Jacqueline Marval. *As três rosas*, 1910
 Sonia Terk Delaunay. *Prismas Electricos*, 1914
 Sonia Terk Delaunay. *Auto-retrato*, 1916
 Suzanne Valadon. *A boneca abandonada* 1921
 Suzanne Valadon. *Nu sobre colcha às riscas*, 1922
 Suzanne Valadon. *O quarto azul*, 1923
 Maria Blanchard. *A convalescente*, 1930-32
 Maria Blanchard. *Composição cubista*, c.1918
 Marie Laurencin. *Apollinaire e seus amigos*, 1908
 Marie Laurencin. *Bailarinas*, 1937
 Marevna - Marie Vorobieff-Stebelska. *Homenagem aos amigos de Montparnasse*, 1961
 Jeanne Hébuterne. *Auto-retrato*, 1916
 Jeanne Hébuterne. *Retrato de Modigliani*, sd
 Tamara de Lempicka. *Auto-retrato*, 1925
 Tamara de Lempicka. *Primavera*, 1928
 Tamara de Lempicka. *Mulheres no banho*, 1929
 Zelda Fitzgerald. *O Croquet-Ground da rainha*, s/d
 Zelda Fitzgerald. *Figuras de ballet*, s/d
 Zelda Fitzgerald. *Times Square*, c. 1944
 Alice Neel. *T.B. Harlem*, 1940
 Lois Mailou Jones. *Os amantes - amigos Somali*, 1950
 Alma Thomas. *Íris, tulipas, junquinhos e açafões*, sd
 Frida Khlo. *As duas Fridas*, 1939
 Frida Kahlo. *O meu vestido está ali*, 1933
 Remedios Varo. *Até à Torre*, 1960
 Remedios Varo. *Bordando o Manto Terrestre*, 1961
 Leonora Carrington. *Terça-feira - Estado II*, 1987
 Leonora Carrington. *A casa em frente*, 1945
 Leonora Carrington. *E então vimos a filha do Minotauro*, 1953
 Toyen. *Lei Natural*, 1946
 Toyen. *Tir V / A Galeria de tiro*, 1939-1940
 Dorothea Tanning. *Uma pequena noite musical*, 1943
 Milly Possoz. *Menina da Boina Verde*, 1930
 Clementina Moura. *Vista de Gouveia*, 1964
 Sarah Afonso. *As Meninas*, 1928
 Sarah Afonso. *Casamento na aldeia*, 1937

Ofélia Marques. *Menina na Praia*, sd
 Maria Keil. *Gêmeos*, s/d
 Maria Helena Vieira da Silva. *Biblioteca em fogo*, 1974
 Maria Helena Vieira da Silva. *A saída luminosa*, 1983-86
 Menez. *Pintura*, 1958
 Menez. *As núvens*, 1990
 Maluda. *Romã*, 1984
 Maluda. *Castelo de Vide*, 1971
 Graça Morais. *As Escolhidas I*, 1995
 Graça Morais. *Sem título*, 2000
 Paula Rego. Jardim de Crivelli, 1990 [painéis direito e esquerdo]

EPÍGRAFES

Leonardo da Vinci. *Tratado de Pintura VI*, 1498
 Tennyson. *The Princess*, 1854
 Marie Bashkirtseff. *Journal*, tome II, 1879
 Zelda Fitzgerald
 Leonora Carrington
 Paula Rego
 Agustina Bessa-Luís. *As Meninas*.
 Horácio, *Arte da Poesia*

2. Dos primeiros auto-retratos femininos

IMAGENS

Marcia. *Auto-retrato*, c. 1403
 Retratos de Fayoum, Egipto
 Guda. *Auto-retrato*, Século XII in *Humiliarum Sancti Barthomolei*
 Catarina van Hemessen. *Auto-retrato*, 1548
 Sophonisba Anguissola. *Auto-retrato com um livro*, 1554
 Sophonisba Anguissola. *Auto-retrato*, 1556
 Sophonisba Anguissola. *Retrato das irmãs e irmão da artista*, 1555
 Sophonisba Anguissola. *Lucia, Minerva and Europa Anguissola jogando xadrês*, 1555
 Elisabeth Sophie Chéron. *Auto-retrato*, 1672

EPÍGRAFES

Pierre Georget

3. Da pintura floral, a natureza-morta

IMAGENS

Giuseppe Arcimboldo. *Primavera*, 1573
 Giuseppe Arcimboldo. *Flora*, 1591
 Salvador Dalí. *Rosa Meditativa*, 1958
 René Magritte. *O túmulo dos lutadores*, 1961
 Fede Galizia. *Taça de cristal com frutos e flores de jasmim*, 1607
 Clara Peters. *Natureza-morta com flores, cálice e frutos secos*, 1611
 Louise Moillon. *A vendedeira de frutos e legumes*, 1630
 Giovanna Garzoni. *Natureza morta*, 1640
 Maria Sibylla Merian. *Uma tulipa papagaio, aurículas e passas vermelhas com taça Magpie e crisálidas*, sd despidor
 Rachel Ruysch. *Natureza-morta com bouquet de flores e ameixas*, c. 1680
 Rachel Ruysch. *Natureza-morta com cobra*, 1685-90
 Constantin Netscher. *Rachel Ruysch no seu estúdio*, sd
 Josefa d'Óbidos. *Natureza Morta*, c. 1679
 Josefa d'Óbidos. *O Casamento Místico de Santa Catarina*, 1647
 Josefa d'Óbidos. *Cordeiro Pascal*, 1660-70
 Francisco de Zurbarán. *Agnus Dei*, c. 1636-40
 Jan Brueghel the Elder e Peter Paul Rubens. *Madona com grinalda de flores*, c. 1620
 Anne Vallayer-Coster. *Natureza-morta com lagosta*, 1817
 Claude Raguet Hirst. *A mesa de um cavaleiro*, 1890
 Maria van Oosterwijk. *Vanitas*, 1668

Paula Rego. *Vanitas*, 2006

EPÍGRAFES

William Shakespeare. *The Winter's Tale* (4.4.122-7)

Shakespeare. *A Midsummer Night's Dream* (2.1.255-60)

MOURA, Carlos. *Sombra, luz e cromatismo: a pintura e o azulejo. As artes decorativas in História da Arte em Portugal*. Vol 8. Lisboa. Alfa, 1993

IV. DA LEITURA E DA ESCRITA

IMAGENS

Zademack. *Interpretações*, 2001

Raffaello Sanzio. *Parnasso*, 1510-11

Jean Auguste Dominique Ingres. *A Apoteose de Homero*, 1827

Sir Lawrence Alma-Tadema. *Safo*, 1881

Charles-August Mengin. *Safo*, 1877

Gustav Klimt. *Safo*, 1888-90

Charles Gleyre. *Safo*, 1867

Claude Ramey. *Safo*, 1801

Safo, World Noted Women, New York. D. Appleton and Company, 1883

Anónimo. *Safo*, Segundo original grego, sécs. XVI ou XVIII

Paul Delvaux. *A aldeia das Sereias*, 1942

Anónimo. *Clarissas Pobres na capela*, séc. XIV

Hildegard von Bingen. Liber divinorum operum, *Homem Universal*, 1163

Hildegard von Bingen. Scivias, *Visão 7*, 1151-2

Christina of Markyate. *St Albans Psalter*, séc. XII

Abelardo e Eloisa., in Manuela Astruga, Pedro R. Santidrian. **Abelardo Y Eloisa**. Madrid. Alianza, 1993

Giovanni di Paolo. *Santa Catarina ditando seus Diálogos*, séc XV

Herrade de Landsberg. Miniatura in *Hortus Deliciarum*, séc. XII

Cristina de Pizan, autor desconhecido

Iluminura da primeira página do livro de Cristina de Pizan. **Cité des Dames**, 1405

Cassandra Fedele. in Maria Bandini Buti, *Enciclopedia biografica e bibliografica italiana: poetesse e scrittrici*. Roma, 1941

Elisabetta Gonzaga, por Raffaello, 1505

Beatrice d'Este por Ambrogio da Predis e Leonardo da Vinci, 1490

Isabella d'Este por Tiziano Vecelli, sd

Andrea Mantegna. *Triunfo das Virtudes*, 1502

Cecilia Gallerani por Leonardo da Vinci, 1483

Vittoria Colonna por Sebastiano del Piombo, sd

Dame Juliana Berbers. *The Book of St Albans*. Westminster, 1696

D. Maria de Aragão e Castela, por autor desconhecido, séc. XVI

Joana, a Louca por Juan de Frandres, 1500

Catarina de Aragão por Michel Sittow, 1503-4

Infanta D. Maria por Gregório Lopes, 1541-2

Luísa Sigeia, anónimo, séc. XVI

Publia Hortência de Castro, anónimo

Madame de Rambouillet, anónimo, séc. XVII

Mademoiselle de Scudéry, anónimo, séc. XVII

Ninon de Lenclos, imagem in In Duchêne, Roger. **Ninon de Lenclos ou La manière jolie de faire l'amour**. Paris. Fayard, 2000

Madame de Sévigné por Claude Levebvre, séc. XVII

Madame de Lafayette, anónimo, séc. XVII

Madame de La Sablière por Plerrer Mignard, séc. XVII

Madame Deshoulières, anónimo, imagem publicitária, 1910

Madame Dacier, anónimo, sd

Lady Mary Wroth, anónimo, séc. XVII, coleção do Visconde de L'Isle

Anna Maria van Schurman por Jan Lievens, 1649

Margaret Cavendish, anónimo, sd

Aphra Behn, imagem in TODD, Janet. **Oroonoko, The Rover and Other Works**. London. Penguin, 1992

Anne Killigrew, auto-retrato, 1685
 Mary Astell, imagem in SUTHERLAND, Christine anónimo, sd **The Eloquence of Mary Astell**.
 Calgary. University of Calgary Press, 2005
 Elena Lucrezia Cornaro Piscopia, anónimo, séc. XVIII?, in Biblioteca Ambrosiana, Milão
 Anicet Lemmonier. *Salon de Madame Geoffrin*, 1755
 Madame Geoffrin por Jean-Marc Nattier, 1738
 Pauline de Montmorin por Elisabeth Vigée-Lebrun, 1788
Marquise de Pompadour, por François Boucher, 1757
 Madame Roland por Adelaide Labille-Guiard, 1787
 Elisabeth Vesey por anónimo, c.1755-65
 Frances Bocawen por Allan Ramsay, 1747-8
 Fanny Burney por Edward Francisco Burney, 1784-5
 Hannah More por Henry William Pickersgill, 1821
 Elizabeth Montagu por Thomas Gainsborough, c.1767
 Elizabeth Carter, como Minerva, por John Fayram, 1735-1741
 Anna Seward por George Romney, 1782
 Catharine Sawbridge Macaulay por anónimo, 1793
 Charlotte von Stein por anónimo, 1794
 Anna Amalia von Imhoff por Johann Lorenz Kreul, 1800
 Malla Silfverstolpe por Maria Röhl, 1843
 Frontispício de **Female Spectator** de Eliza Haywood, 1745
 Olympe de Gouges por Alexandre Kucharski, séc. XVIII
 Mary Wollstonecraft por John Opie, 1790-1
 Marquesa de Alorna por Franz Joseph Pitschmann, 1780
 Madame de Staël, como Corinne, por Elisabeth Vigée Le Brun, 1809
 Jane Austen, tela segundo desenho de sua irmã Cassandra, 1873
 Louis Léopold Boilly. *No salão de bilhar*, 1807
 Anne, Emily e Charlotte por Patrick Branwell Brontë, 1834
 Charlotte Brontë por Evert A. Duyckinck segundo desenho de George Richmond, 1873
 Anne Brontë imagem in Anne Brontë, the Tenant of Wildfell Hall, Penguin Classics, 1996
 Emiliu Brontë por seu irmão Patrick Brontë, sd
 Maria de Medeiros em *Il Resto de Niente*, 2003
 Anónimo. Primeiras mulheres vencedoras do *Concours Générale*, recebendo prémios na *Sorbonne*, 1934
Grammatices Rudimenta, A Árvore dos Nomes no quadro da Língua Latina (detalhe)
 John William Waterhouse. *Uma cena de Decameron*, 1916
 Mestre do Jardim do Paraíso. *A Virgem no Hostus Conclusos com Santos*, c. 1410
A Virgem e o livro. Saint-Bertin Psalter, f. 235, French Flanders-Southern England, c. 1175
 Santa Ana e a Virgem, Anápolis sd
 Vittore Carpaccio. *A Virgem lendo*, c. 1505

EPÍGRAFES

Pedro Oom, *Actuação Escrita*
 Carl Sagan, *Cosmos*
 Andrée Rocha
 Leonor Pimentel in *O Amante do Vulcão*
 Marianna Cândida da Fonseca Dinne in *O Brado de uma Mulher*
 Francisca Wood
 Ana Luísa Amaral, *Discreta arte*
 Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig 2*
 D. Dinis
 Sophia de Mello Breyner Andresen, *Arte poética II*, in Geografia
 Theresa Schedell
 Demais textos ou excertos são da autoria das escritoras referidas

V. DA MÚSICA, O ACORDO COM O DIVINO

1. Da Música, o acordo com o divino

&

2. Do mecenato no feminino

IMAGENS

Dirk de Quade van Ravesteyn. *Alegoria da Música*, c.1600
Hans Memling. *Anjos Musicos*, 1480
Hieronymus Bosch. *O Jardim das Delícias*, Painel Inferno Musical, 1510 [detalhe]
Joos van Wassenhove. *Sete Artes Liberais, a Musica*. Século XV
Jean-Marc Nattier. *Terpsicore, musa da música*, c. 1739
Domenichino. *Santa Cecília*, 1617-8
Sacerdotisa Música, kinnira de Kurión, Chipre
Dante Gabriel Rossetti. *Sereia Ligeia*, 1873
Dante Gabriel Rossetti. *Um sopro do mar*, 1877
Mulheres tocando música, in BOCCACCIO, Giovanni. **De Claris Mulieribus**, 1361
Hubert Eyck e Jan van Eyck. *O Altar de Ghent*, 1432 [detalhe]
Jan van Eyck. *A Fonte da Vida*, séc. XV [detalhe]
Anónimo. *Mulheres renascentistas tocando*, 1525
Tintoretto - Jacopo Comin. *Mulheres tocando música*, 1555
Girolamo Romanino. *O Concerto*, 1531-32
Castelo de Este, Ferrara, século XV, autoria não apurada
Anónimo. *Natureza morta da escola de Bergamo*, séc. XVII
Concerto delle Donne, segunda página de *O dolcezz'amarissime d'amore*
Anónimo. Séc. XVI, Itália
Maddalena Casulana por anónimo, séc. XVI
Jan Massijs. *A música por companhia ou Alegre reunião*, c.1575
Tulia d'Aragona por Alessandro Bonvicino, séc. XVI
Verónica Franco por Tintoretto, séc. XVI
Anónimo. *Troupe, commedia dell'arte*, c.1580
Isabella Andreini por anónimo, 1588
Vermeer. *Senhora tocando virginal*, c.1670-1673
Robert Peake, the Elder. *Elizabeth da Escócia*, 1606
Parthenia or the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalls, 1ª edição, c.1611
Vermeer. *Senhora em pé frente a virginal*, c.1670-1675
Jan van Bijlert. *O concerto*, 1640
Jan Molenaer. *Retrato de família*, 1635
Francesca Cassini por Orazio Gentileschi, c.1626
Barbara Strozzi por Bernardo Strozzi, c. 1630-40
Pieter de Hoogh. *Mulher com cítara e jovem casal à mesa*, c. 1667; 2 - Pieter van Slingeland. *Mulher com cítara*, 1677; 3 - Jan Steen. *Mulher tocando cítara*, séc. XVII
Antónia Padoani Bembo, autoria e data não apuradas
Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre por Françoise de Troy, sd
Jan Hermansz van Bijlert. *Companhia musical*, séc. XVII
Jan Miense Molenaer. *Interior com dama tocando Virginalis*, séc. XVII
Gerard Ter Borch. *O Concerto*, 1675
Johannes Vermeer. *O concerto*, 1665-6
Frans van Mieris. *O dueto*, 1658
El Greco. *Angelico Concerto*, 1610
Francisco de Zurbaran. *Tentação de S. José*, séc XVIII [detalhe]
Antoine Ansiaux. *Retrato de Marie-Denise Smits*, séc.XVIII-XIX
Louis Leopold Boilly. *O Prelúdio*, sd
Louis Leopold Boilly. *O concerto improvisado ou O preço da harmonia*, 1790
Anónimo. *Thalestris, Rainha das Amazonas, visita Alexandre*, 1696
Marguerite Gerard. *Adormece meu filho*, séc. XVIII
Michel Garnier. *A lição de música*, 1788
Marguerite Gerard. *A lição de piano*, ca 1780
Giuseppe Maria Crespi. *Mulher tocando alaúde*, c. 1710
Giuseppe Maria Crespi. *Mulher tocando alaúde*, c. 1710
Jan van Mieris. *Mulher tocando harpa*, séc. XVII

Julie Candaille por Adélaïde Labille-Guiard, 1791
 Nicolas Tournier. *Concerto para sete*, c. 1615
 Elisabetta Sirani. *Personificação da Música*, séc. XVII
 John Cawse. *Cena interior*, séc. XVIII
 John Cawse. *Uma tarde musical*, Escola Inglesa, séc. XVIII
 As duas filhas do joelheiro Jacques Billet, autoria e data não apuradas
 Jean Baptiste Corot. *Mulher com bandolim*, 1850-55
 Frederico Andreotti. *O Concerto*, séc. XIX-XX
 Henri de Breval. *Concerto no salão*, séc. XIX-XX
 Capa da publicação de *Toch Oranje, Toch Oranje, Toch Oranje Boven!*, 1814
 William Etty. *O Dueto*, c.1838
 Abbott McNeill Whistler. *Ao piano*, 1858-59
 Anna Ancher. *Tocando guitarra e piano*, séc. XIX-XX
 Adrien de Boucherville. *Sonho do dia*, 1871
 James Carroll Beckwith. *Mulher com guitarra*, séc. XIX
 Jean Auguste Renoir. *Jovens raparigas ao piano*, 1892
 John George Brown. *Os dois músicos*, 1874
 John George Brown. *A lição de música*, 1870
 Interior da casa dos pais de Vilhelm Hammershøi, com sua irmã Anna ao piano, 1890
 Vilhelm Hammershøi. *Interior com mulher ao piano, Strandgade 30*, 1901
 Anónimo. *Música em interior*, séc. XIX
 Charles Joseph Frederic Soulacroix. *A encantadora performance*, séc. XIX
 Johann Moritz Rugendas. *Lundu*, 1835
 Henri de Brea. *Concerto no salão*, séc. XIX-XX
 Andreu, Mariano. *O Concerto*, 1924
 John White Alexander. *Painel para música de salão*, 1894
 Jacques Émile Blanche. *O Groupe des Six*, 1922
 O *Groupe des Six*, ao piano, anónimo sd
 Charles Joseph Frederic Soulacroix. *Ansiosa espera e Depois do concerto*, séc. XIX
 William Whitaker. *A artista de concerto*, séc. XX
 O *Trio Portugal* no Palácio Nacional de Sintra, 1959
 Paulis Postazs. *Rapariga com bandolim*, séc. XX
 Boris Israilovich Anisfeld. *Rapariga com guitarra*, séc. XX
 Maurice Barraud. *No concerto*, séc. XX
 Tamara de Lempicka. *A música*, 1929
 Oleg Zhivetin. *Música pessoal e Bandolim dourado*, séc. XX
 Aleksei Tivetsky. *Alegro Moderato*, séc. XX
 Jean Gautier d'Agoty. *Maria Antonieta tocando harpa na sua câmara, em Versalhes*, séc. XVIII
 Isabella d'este por Tiziano, 1534-6
 Claudi de'Medici por Lorenzo Lippi, 1646-8
 Margarida Teresa de Áustria por Juan Bautista Martinez del Mazo, 1666
 Isabel, a Católica por anónimo, sd
 Isabel I de Inglaterra por Edward Spencer Bessly, 1892
 Maria da Hungria por anónimo, 1550-60
 Catarina de Bragança por Dirk Stoop, c.16001
 Maria de Modena por Willem Wissing, 1680
 Maria Luísa de Sabóia por anónimo, séc. XVIII
 Maria Barbara de Bragança por anónimo, sd
 Jan van Kessel. *Alegoria da Audição*, séc. XVII
 Maria Teresa da Áustria por Martin van Meytens, 1759
 Mara Antonieta à la rose por Elisabeth Vigée-Lebrun, 1783
 Franz von Persoglia. *Cena de interior*, séc. XIX
 Pauwels Francks. *Alegoria da música*, séc. XVI
 Cornelis de Heem. *Vanitas*, c. 1661
 Francois-Leonard Dupont-Watteau. *Natureza-morta*, 1785
 Ara Berberyan. *Love Me Love My Music*, séc. XX
 Heronymus Bosch. *Jardim das Delícias*, painel Inferno Musical, 1510 [excerto]

3. Da Ópera, a arte temperamental

IMAGENS

François Girardon & Thomas Regnaudin. *Apolo servido pelas ninfas*, 1666
Heinrich Anton Daehling. *Competição de canto*, séc. XIX
Louis Léopold Boilly. *Um camarote em dia de espectáculo gratuito*, 1830
Louis Léopold Boilly. *O efeito do melodrama*, 1830
Mary Cassat. *Mulher de negro na ópera*, 1778-80
Pierre-Auguste Renoir. *O camarote*, 1874
Federico Beltran Masses. *Alegoria de Carmen*, séc. XX
Faustina Bordoni por Bartolomeo Nazari, c. 1734, in idem
Caterina Gabrielli, ao centro. Anónimo, séc. XVIII
Mrs. Billington, na varanda, cantando em *Vauxhall Gardens*, gravura de Thomas Rowlandson, 1785
Jean Auguste Dominique Ingres. *O compositor Cherubini e a musa da poesia lírica*, 1842
Edgar Degas. *A orquestra da ópera*, 1868-9
Angelica Catalani por Elisabeth Vigée Lebrun
Isabella Colbran por anónimo, 1830
Giuditta Pasta por Joseph Kriehuber, 1829
Giulia Grisi como Norma, gravura de Alexandre Lacouchie, 1831
Henriette Sontag por Paul Delaroche, 1830
Jenny Lind por Eduard Magnus, 1861
Marietta Piccolomini, retrato litografia por Grozzelin, sd
Wilhelmine Schröder-Devrient por anónimo, 1848
Louis Léopold Boilly. *Entrada do Théâtre de l'Ambigu-Comique aquando de uma representação grátis*, 1830
Katharina Wagner. *Meistersinger*, Acto III, Bayreuth, 2007

EPÍGRAFES

Fernando Trías de Bes, in *O Coleccionador de Sons, história de uma maldição*
Tristão e Isolda - Abertura

C. REMATE

IMAGENS

Colette Calascione. *Psique a 4 pernas*, 1996
Maggie Taylor. *O grande puzzle*, 2006
Maggie Taylor. *Quase Alice*, 2006
Michael Maier. *Atalanta Fugiens*, 1618
René Magritte. *Os Olhares Perdidos*, 1927-8
Zademack. *Relógio Galáctico*, 1992
Anónimo. *Primeiras mulheres de calças*, Place de la Concorde, Paris, 1933
Willy Ronis. *Place Vendome*, Paris, 1947

EPÍGRAFES

Gabriela Mistral, *Todas Ibamos a Ser Reinas*
Marguerite Yourcenar
Agustina Bessa-Luís, *As Meninas*
Maria Amália Vaz de Carvalho, in *A Dona de Casa Perfeita*
Florence Nightingale
Rose Kennedy

I. NOTA DE FECHO

IMAGENS

Imagens várias, João Concha. *Alice sem título*, 2007-8

EPÍGRAFES

Lewis Carroll, *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*
Padre António Vieira, in *Sermão de Santo António aos Peixes* - Pórtico

Demais imagens autoria e data não apuradas

bibliografia

A. ABERTURA

II. GENERALIDADES

AAVV. **Les Parisiennes**. Flammarion. Paris, 2007

AAVV. **Les vanités dans la peinture au XVII^e siècle**, direction d'Alain Tapié. Musée des Beaux-Arts de Caen, 1990

AAVV. **Symboles et Allegories**. Guide des Arts. Milão, Mondadori Electa spa, 2002

AIRES, Matias. **Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens e Cartas Sobre a Fortuna**. Lisboa, Ed. Imprensa Nacional, IN.CM, 1990

ANKER, Valentina et alia, **Dictionnaire des Courants Picturaux. Tendences, Mouvements, Écoles, Genres, du Moyen Âge à nos Jours**. Direcção BREUILLE, Jean-Philippe. Paris. Ed. Larousse, 1990

BARD, Chistine. **Les Garçonnes. Modes et fantasmes des années folles**. Flammarion. Paris, 1998

BIRULÉS, Fina. **Filosofía y Género – Identidades Femeninas**. Pamiela Argitaletxea, 1992

BOMBASSARO, Luiz Carlos. *Imagem e Conceito: a metáfora da caça na filosofia da renascença*. Revista de Filosofia, vol. 19, nº 24. Curitiba, 2008, p. 11-33

BRAVO, Ana. **A Invisibilidade do Género Feminino em Tintin**. Lisboa. Chronos Editora, 2007

BRION, Marcel. **L'Art Fantastique**. Paris. Col. Marabout Université, Ed. Editions Albin Michel, 1968

CHADWICK, Withney. **Women, Art and Society**. London. Thames and Hudson, 1990

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos**. Lisboa. Ed. Teorema, 1994

DUBY, Georges & PERROT, Michelle. **Histoire des femmes, de l'Antiquité à nos jours**. 5 vols. Oaris. Ed. Plon, 1991-1992

FOUILLOUX, Danielle, LANGOIS, Anne, et. al. **Dicionário Cultural da Bíblia**. Lisboa. Ed. Publicações Dom Quixote, 1996

HARRIS, Anne Sutherland & NOCHLIN, Linda. **Women Artists: 1550-1950**. New York. Los Angeles County Museum of Art, Konpf, 1976

HUYGHE, René. **Larousse Encyclopedia of Renaissance and Baroque Art**. Paris. Ed. Paul Hamlyn, Librairie Larousse, 1968

JARDIM, Antônio. **Música: vigência do pensar poético**. Rio de Janeiro. 7 letras, 2005~

JOHNSTONE, Michael. **The Freemasons**. London. Eagle Editions, 2006

JONES, Ann & STALLYBRASS, Peter, *The Needle and the Pen*, in **Worn Worlds: Clothes and Identity in the Renaissance**

LEGRANGE, Léon. *Du rang des femmes dans l'art* in Gazette des Beaux-Arts, 1860

- LUCIE-SMITH, Edward. **Dicionário de Termos de Arte**. Lisboa. Ed. Publicações Dom Quixote, 1995
- MAZENOD, Lucienne & SCHOELLER, Ghislaine. **Dictionnaire des femmes célèbres de tous les temps et de tous les pays**. Paris. Ed. Laffont, coll. Bouquins, 1992
- MORRIS, William. **Selected Writings and Designs**. Middlesex. Asa Brigs/Penguin Books, 1962
- NADEIJE, Laneyrie-Dagen Nadeije. **Lire la peinture dans l'intimité des oeuvres**, Paris, Larousse, 2002.
- OTTNER, Sherry. **Women, Cukture and Society**. Boston. Ed. Rosaldo and Lamphere, 1974
- PANOFSKY, Erwin; KLIBANSKY, Raymond; e SAXL, Fritz. **Saturno y la Melancolia. Estudios de historia de la filosofia de la naturaleza, la religion y el arte**. Madrid. Ed. Alianza Editorial, 1991
- PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses: Women, Art and Ideology**. Pandora. London, 1987
- PERRY, Gill. **Gender and Art**. Yale University Press, New Haven & London. 1999
- PINTO DE CARVALHO, António et al. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005
- READ, Herbert. **O Significado da Arte**. Lisboa. Ulisseia, 1968
- REISCH, Gregor. **Margarita Philosophica Nova**. Grüninger. Estrasburgo, 1915
- SADIE, Julie & Rhian, Anne. **Samuel. New Grove Dictionary of Women Composers**. London. Ed. Mac Millan, 1994
- SANTOS, Reinaldo dos. **Oito Séculos de Arte Portuguesa: história e espírito**. Lisboa. ENP, 1970
- SCHNEIDER, Norbert. **Les Natures Mortes, Réalité et Symbolique des Choses**. Cap. 6 "Les Vanités". Köln. Ed. Benedikt Taschen, 1991
- SCHRODER, Maurice. **Icarus – Image of the Artists in French Romanticism**. Cambridge, MA. Harvard University Press. 1961
- SCHWANITZ, Districh. **Cultura**. Lisboa. Dom Quixote, 2004
- SMITH, Robert C.. **Investigação na História de Arte**. Lisboa. FCG, 2000
- STERLING, Charles. **La nature morte de l'Antiquité à nos jours**, Paris, Macula, 1985
- TAPIÉ, Alain. **Les vanités dans la peinture du XVIIe siècle**. Caen. Musée des Beaux-Arts de Caen, 1990
- TUFT, Eleanor. **Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists**. New York. Paddington Press, 1974
- VILLENEUVE, Roland. **La Beauté du Diable**. Paris. Ed. Berger Levrault, 1993
- WITTKOWER, Margot e Rudolf. **Born under Saturn**. New York. NYRB Classics, 2006
- WOODALL, Joanna. **PORTRAITURE, Facing the Subject**. Manchester University Press. Manchester, 1997

1000 Nudes, A Historic of Erotic Photography from 1839-1939. Uwe Scheld Collection. Taschen. Colónia, 2005

Musée des Beaux-Arts de Rouen, Guide des collections, XVIe – XVIIe siècles, Rouen, 1992.
XIXe – XXe siècles, Rouen, 1994

RECURSOS VIRTUAIS

mithos.cys.com.br/

BASTARD, Catherine. Service éducatif du Musée des Beaux-Arts de Rouen. In www.ac-rouen.fr/pedagogie/equipes/eculturel/dossier_mbar/parcours_nature_morte.pdf

BOCCACCIO, On Famous women in en.wikipedia.org/wiki/On_Famous_Women

CASTRO, Manuel António de. *Representação e arte*, 2007
[in travessiapoetica.blogspot.com/2007/05/representao-e-arte-prof.html](http://in_travessiapoetica.blogspot.com/2007/05/representao-e-arte-prof.html)

CRAIK, Dinah. **Olive**, 1850 in www.gutenberg.org/etext/22121

QUILLIGAN, Maureen. **Elizabeth's Embroidery**. Shakespeare Studies, 2000 in freessays.0catch.com/lizquilligan.html

SANDBY, William. **History of the Royal Academy of Arts**, I vol, pp 140-143, Longmann, Green, Longman, Roberts, & Green. London, 1862. (original from the University of Oxford) in books.google.com.br/books?id=nhYGAAAQAAJ&pg=PA17&dq=The+Incorporated+Society+of+Artists

SILVA, Egle Pereira. **Imaginário Feminino e Identidade**.
in www.cfh.ufsc.br/fazendogenero/grupos/grupos48.htm

VÍTOR SERRÃO. **Josefa de Ayala Ou o Elogio da Inocência**, in *Roteiro da exposição Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*. Galeria de Pintura do Rei D. Luís. Lisboa, 1991
in www.esec-josefa-obidos.rcts.pt/josefa_ayala/vidobra.htm

III. DAS ESCOLAS DE OFÍCIOS E ARTE

1. Da mulher nas Guildas e Academias

BELCHIOR, Maria de Lourdes. *Recensão crítica a 'Academias Literárias dos Séculos XVII e XVIII', de João Palma-Ferreira*. *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 73, Maio 1983

BONNET, Marie-Jo. *Femmes Peintres à Leur Travail: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIIIe e XIXe siècles)*, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n.º 49-3, 2002/3, p. 143

BRÉHIER, Emile. **La Philosophie du Moyen Age**. Paris. Albin Michel, 1971

CAFFIER, Michel. **L'académie Goncourt**. Paris. Presses Universitaires de France, Collection Que sais-je?, 1993

CHAVIGNERIE, E. BELLIER de la. **Les Artistes Français du XVIIIe siècle Oubliés ou Dédaignés**. Paris. Veuve Renouard, 1865

CIDADE, Hernâni. **Lições de Cultura e Literatura Portuguesas**, Vols I e II. Coimbra. Coimbra Editora, Lda., 1984

- COELHO, Jacinto do Prado, **Dicionário de Literatura**, 5 vols. Porto. Livraria Figueirinhas, 1985
- COSTA, Luiz Xavier da. *Quadro histórico das instituições académicas portuguesas*. Lisboa. Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, 1932
- FIDIÈRE, Octave. **Les femmes artistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture**. Paris. Charavay, 1885
- GARIN, Eugénio, O Renascimento - história de uma revolução cultural. Porto. Coleção Universitas, Livraria Telos, 1983
- GAZE, Delia. **Dictionary of Women Artists**. Chicago. Fitzroy Dearborn, 1997 [ensaios introdutórios de Wendy Wassing Roworth, pp. 43-54 e 50-53 e de Mary Sheriff, pp. 45-48]
- GIES, Frances and Joseph. **Women in the Middle Ages**. London. Harper Perennial, 1978
- GOMES JR, Guilherme Simões. *Vidas de artistas: Portugal e Brasil* in Revista brasileira de Ciências Sociais, vol. 22 n. 64. São Paulo, Junho 2007
- HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Cultura**. Vol.I. Jornal do Foro. Lisboa, 1954
- KOSHIBA, Luiz. **História: origens, estruturas e processos**. São Paulo. Atual, 2000
- LOPES, Óscar e SARAIVA, António José. **História da Literatura Portuguesa**, Porto. Porto Editora, s/d.
- MACHADO, Cyrillo V. **Colecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, arquitetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiveram em Portugal**. Lisboa. Victorino Rodrigues da Silva, 1823
- PALMA-FERREIRA, João. **Academias Literárias dos Séculos XVII e XVIII**. Lisboa. Biblioteca Nacional, 1982
- POWER, Eileen. **Medieval Women**. Cambridge. Cambridge University Press, 1995
- RAMALHO, Américo da Costa. **Estudos sobre a época do Renascimento**. Coimbra. Instituto de Alta Cultura, 1969
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra. Livraria Almedina, 1987
- RIBEIRO, Eurico Branco. **Médico, pintor e santo**. Vol II. São Paulo. Distribuidora Record, 1970-74
- RIBEIRO, José Silvestre. **Historia dos Estabelecimentos Scientificos Litterarios e Artísticos de Portugal**. Lisboa. Typographia da Academia Real das Sciencias
- ROCHA, Andrée Crabeé. **A Epistolografia em Portugal**. Coimbra. Imprensa Nacional, 1985
- RACZYNSKI, Atanazy. **Les arts en Portugal, lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin**. Paris. Ed. Jules Renouard, 1846
- SANTOS, Reinaldo dos. *O significado da pintura portuguesa do século XVII*, in Conferências de arte, Lisboa, Sá da Costa Editor, s/d
- SERRÃO, Vitor. **O Maneirismo e o Estatuto dos Pintores Portugueses**. Lisboa. Artes e Artistas, 1983
- SWANSON, Heather. **Medieval Artisans: An Urban Class in Late Medieval England**. Oxford. Basil Blackwell, 1989

TABORDA, José da Cunha. **Regras da arte da pintura. Acresce memória dos mais famosos pintores portugueses, e dos melhores quadros seus.** Lisboa. Impressão Régia, 1815

Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, Lisboa, Editorial Verbo.

RECURSOS VIRTUAIS

BLANC, Liliane. *Les femmes longtemps ténues à l'écart de la création* in sisyphe.org/spip.php?article1269

DE GRÈVE, Marcel. Rijksuniversiteit Gent in www.ditl.info/arttest/art101.php

GALOIN, Alain. **1789-1939, L'Histoire par l'image**, in www.histoire-imagem.org

GEORGEL, Chantal. **1789-1939, L'Histoire par l'image**, in www.histoire-imagem.org

MAINGON, Claire. **1789-1939, L'Histoire par l'image**, in www.histoire-imagem.org

PERRIERE-ALFSEN, Nathalie de. **1789-1939, L'Histoire par l'image**, in www.histoire-imagem.org

Scholarly Societies Project, University of Waterloo Library in www.societes-savantes-toulouse.asso.fr/academ/jeux_000.htm

www.instituto-camoes.pt/cvc/ciencia/e31.html

labyrinth.georgetown.edu/

monasticmatrix.usc.edu/

www.virtualworldlets.net/Papers/Hosted/WomenMed.php

1.1. Da mulher na Maçonaria

ADRIÃO, Vitor Manuel. **Dogma e Ritual da Igreja e da Maçonaria.** Editora Dinapress, Lisboa, 2002.

ADRIÃO, Vitor Manuel. **Lisboa Secreta - Capital do Quinto Império.** Lisboa. Via Occidentalis Editora Lda, 2007

BREHIER, E.. **La Philosophie du Moyen Age.** Paris. 1971

CAMINO, Rizzardo da & CAMINO, Odéci Schilling da. **Os Painéis da Loja de Aprendiz. Vademecum do Simbolismo Macónico.** Editora Madras, 1999

CASTELLANI, José. **O Rito Escocês Antigo e Aceito: História, Doutrina e Prática.** 2ª ed, Londrina:,A Trolha, 1996

FADISTA, António Rocha (Loja Cayrú nº 762 GOERJ/GOB). **As Origens Religiosas e Corporativas da Maçonaria**, segundo **Sociedades Secretas - Maçonaria**, Editora Universo dos Livros

GRAINHA, M. Borges. **História da Franco-Maçonaria em Portugal.** Lisboa. Editora Vega, 1976

JOHNSTONE, Michael. **The Freemasons.** London. Eagle Editions, 2006

MARQUES, António H. R. de Oliveira. **Dicionário de Maçonaria Portuguesa**, 2 vols. Lisboa. Editorial Delta, 1986

MORAIS, Jorge. **Bocage Maçom**. Via Occidentalis Editora, Lda. Lisboa. Fevereiro de 2007.

MORAES, José Geraldo. **Caminho das Civilizações**. São Paulo, Atual. 1994

NAUDON, Paul. **Les Origines Religieuses et Corporatives de la Franc-Maçonnerie**. Paris. Dervy Livre, 1953

PALOU, Jean. **A Franco-Maçonaria Simbólica e Iniciática**. São Paulo. Ed. Pensamento, 1964

PETRACCONI, Enzo. **Cagliostro nella Storia e nella Leggenda**. Milán, 1936.

SERRÃO, Vitor. **O Maneirismo e o Estatuto dos Pintores Portugueses**. Lisboa, Artes e Artistas, 1983

WINCKELMANN, J.. **Histoire De Lart Chez Les Anciens**. Traduite de l'allemand avec des notes historiques et critiques de differents auteurs. Paris. H. J. Jansen, 1790

WIRTH, Oswald. *Le rituel féminin*, revista Le Symbolisme, n.º 219. Paris. Julho de 1937

RECURSOS VIRTUAIS

OLIYNIC, Anatoli. *A Mulher na Maçonaria*, in www.brasilmacon.com.br/mulhernamaconaria.htm

La Mujer en la Francmasonería, in www.gluv.org/Trabajos%20y%20Trazados%20Masonicos/Trazados%20de%20Otras%20Logias/La%20Mujer%20en%20la%20Francmasoner%C3%ADa.pdf

Elton Hall, www.theosophy.org, tradução Maurinela Ohana Pinto, in www.levir.com.br/inst-010.php

www.espada.eti.br/maconaria.htm

www.geocities.com/projetoperiferia6/apoiomutuointro.htm

www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=348

[/www.linternaute.com/histoire/magazine/](http://www.linternaute.com/histoire/magazine/)

misteriosantigos.com/artigos/modules/soapbox/article.php?articleID=65

www.pedreiroslivres.com.br/escolaspensamentomac.htm

www.pedreiroslivres.com.br/origendreligiosas.htm

www.ritosimbolico.net/studi2/studi2_03.html

IV. DO GÉNERO E SEXO

BARRENO, Maria Isabel. *Fragmento Circunstancial de texto indecifrado* in **Vozes e Olhares no Feminino**. Porto. Edições Afrontamento, 2001

- BEAUVOIR, Simone de. **Le Deuxième Sexe**. Paris. Edition Gallimard, 1949
- BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. Londres e Nova Iorque. Routledge, 1990
- CHADWICK, Whitney. **Women, Art and Society**. London. Thames and Hudson, 1992
- DAVID-MÉNARD, Monique, FRAISSE, Geneviève & TORT, Michel. **L'Exercice du savoir et la différence de sexes**. Paris. L'Harmattan, 1995
- FERREIRA, Ana Paula. *O Gênero em Questão* in **O Despertar de Eva**. Porto Alegre. EDIPUCRS, 2000 org. Maria Luiza Ritzel Remédios
- GARDEY, Delphine & LÖWY, Liliana. **L'invention du naturel Les sciences et la fabrication du féminin et du masculin**. Paris. Éditions des archives contemporaines, 2000
- MOSCONI, Nicole. **Femmes et Savoir. La société, l'école et la division sexuelle des savoirs**. Paris. L'Harmattan, 1998
- PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses: Women, Art and Ideology**. Pandora. London, 1987
- PERROT, Michelle. **Le Silence des Femmes**. Paris. Flammarion, 1999
- PERRY, Gill. **Gender and Art**. Yale University Press, New Haven & London. 1999
- SMITH, Barbara Herrnstein. **Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory**. Cambridge. Harvard University Press, 1988
- YOURCENAR, Marguerite. **Memórias de Adriano**. Lisboa. Ulisseia, 1991
- Communication Arts 49, July 2008

B. ALARGAMENTO

. DO FEMININO ESSENCIAL E DA ESSÊNCIA DO FEMININO

I. DA ESSÊNCIA DO FEMININO

1. Do arquétipo, o Inconsciente colectivo

2. da Grande-Mãe, Gaia, deusa primordial

BENNETT, Judith. *The Village Ale-Wife: Women and Brewing in Fourteenth-Century England*, in HANAWALT, Barbara. **Women and Work in Preindustrial Europe**. Bloomington. Indiana University Press, 1986

BOLEN, Jean Shinoda. **Goddesses in Everywoman**. New York. Harper Perennial, 2004

CAMPBELL, Joseph. **Las Máscaras de Dios: Mitología primitiva**. Madrid. Alianza Editorial, S. A., 1991

CAMPBELL, Joseph. **The Hero with a Thousand Faces**. Princeton. Princeton University Press, 1968

FONSECA, Branquinho da. **O Barão**. Lisboa. Europa-América, 1997

GIMBUTAS, Marija. *Woman and Culture in Goddess-Oriented Old Europe*, in **The Politics of Women's Spirituality: Essays on the Rise of Spiritual Power Within the Women's Movement**. New York. Doubleday, 1982

GOMES, Álvaro Cardoso. *O psicológico e o social na ficção da "Presença"*, in Colóquio Letras, nº 70, Novembro de 1982, pp. 23-30

Hesíodo. **Theogony, Hesiod**. Michigan. Michigan Press, 1959

JUNG, Carl Gustav. **The Concept of the Collective Unconscious, Collected Works**. Vol. 9, part I. Princeton, N.J.: Bollingen, 1981

LÖNNROT, Elias. **Kalevala**. Tradução de Orlando Moreira. Lisboa. Ministério dos Livros, 2007

MATTHEWS, Caitlín. **King Arthur and the Goddess of the Land, The Divine Feminine in the Mabinogion**. Rochester, Vermont. Inner Tradition, 1952

MIGUÉIS, José Rodrigues. **Léah e Outras Histórias**. Lisboa. Editorial Estampa, 1997

PAGE, Christine. **2012 and the Galactic Centre: the Return of the Great Mother**. London. Bear & Company, 2009

RÉGIO, José. **Davam Grandes Passeios aos Domingos**. Lisboa. Civilização Editora, 1995

RÉGIO, José. **Histórias de Mulheres**. Porto. Portugalia, 1945

STONE, Merlin. **When God Was a Woman**. New York. Barnes and Nobel, 1976

RECURSOS VIRTUAIS

www.posterclassics.com/vintage-poster.html

3. Da ilha, ventre da Terra

AA VV. **Revista Oceanos**, número 46, Abril/Junho 2001.CNCDP

AIRES, Fernando. **Era uma Vez o Tempo**, 1988

BACON, Francis. **The New Atlantis**, 1626. Internet Wiretap edition, from *Ideal Commonwealths*, P.F. Collier & Son, New York, 1901

CORREIA, Natália. **Poesia Completa**. Lisboa. Dom Quixote, 2000

DEFOE, Daniel. **A Vida e as Estranhas Aventuras de Robinson Crusoé**, 1719

DIAS, J. A.. **Introdução à Oceanografia. Capítulo 2, História da Oceanografia. 2000**. in w3.ualg.pt/~jdias/INTROCEAN/A/A2_historia/index2.html

CAMPANELLA, Tommaso. **A Cidade do Sol**.

DANTE. **Divina Comédia**. Tradução Vasco Graça Moura. Lisboa. Bertrand, 1997

DUCLOS, Miguel. **Certas semelhanças entre utopias**
in www.consciencia.org/utopia.shtml

FRANCO, Afonso Arinos de Melo & alia. **O Renascimento**. Rio de Janeiro, Agir, Museu Nacional de Belas-Artes, 1978

GUERREIRO, Inácio. **Tradição e Modernidade nos Isolários ou “Livros das Ilhas” dos séculos XV e XVI**. Revista Oceanos, número 46, Abril/Junho 2001.CNCDP

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**, 1921

MORE, Thomas. **A Utopia**. Lisboa. FCG, 2006

NEMÉSIO, Vitorino. **Corsário das Ilhas**. 1956

ORWELL, George. **1984**

PLATÃO. **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.

PLEIJ, Herman. **Dreaming of Cockaigne**. Columbia University Press, 2001

POLY, Jean-Pierre. **L’Utopie de Thomas More**, *Clio*, número 22/2005, *Utopies sexuelles*, in clio.revues.org/document1762.html

SÃO BRANDÃO, **Navigatio Sancti Brendani**. Obra completa, leia-se in www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost10/Brendanus/bre_intr.html

WAUGH, Evelyn. **Brideshead Revisited**, 1945

RECURSOS VIRTUAIS

www.answers.com/topic/cockaigne

www.brasileirosnoexterior.com/?q=Sete_Cidades_%28lenda%29

www.esoterikha.com/grandes-misterios/templo-de-salomao/index.php

www.klepsidra.net/klepsidra5/utopia.html

pt.wikipedia.org/wiki/Avalon

www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/analises_completas/o/os_lusiadas_a_ilha_dos_amores

www.renaissanceastrology.com/picatrixaphorisms.html

www.twoevilmonks.org/mistsavn/mistsav11.htm

II. DA MULHER NA DIÁSPORA, ENTRE O TRÂNSITO E A PERMANÊNCIA

AZEVEDO, Diogo Manuel Aires. **Portugal Ilustrado pelo Sexo Feminino**. Lisboa, 1734

BOIS, Danuta. **Great African Queens (Amazon Queen Of Matamba West Africa)**, 2007

DIAS, Pedro. **A Arquitectura dos Portugueses em Marrocos**. Coimbra. Almedina, 2008

MIRANDA, Manuel Ricardo. **Ginga, Rainha de Angola**. Lisboa. Oficina do Livro, 2008

NADAIS, Inês. *Era uma vez Os portugueses*. Ípsilon, 31 de Outubro 2008

RODRIGUES, Bernardo. **Anais de Arzila**. Lisboa, 1915

WARRIN, Donald & GOMES, Geoffrey L.. **Os Portugueses no Faroeste - Terra a Perder de Vista**. Lisboa. Bertrand, 2008

Revista Oceanos, *Mulheres no Mar Salgado*. Número 21, Janeiro/Março 1995.CNCDP

III. DA MITOLOGIA

AAVV. **O Grande Livro das Religiões : celebrações, crenças e rituais de todo o Mundo**. Porto. ASA . 2005

ANDRADE, Marta Méga de. *Aristófanes e o Tema da Participação (Política) da Mulher em Atenas*, in **Phoînix**. Rio de Janeiro. Sete Letras, 1999

ARISTOPHANE. **L'Assemblée des Femmes**. Paris. Les Belles Lettres, 1982

AYMARD, André. **O Oriente e a Grécia Antiga**. DIFEL. Rio de Janeiro, 1977

BARING, Anne & CASHFORD, Jules. **The Myth of the Goddess: Evolution of an Image**. New York. Penguin Books, 1993

BARROS, João de. **Deuses do Olimpo e Heróis da Grécia Antiga : mitologia para todos**. Lisboa. Clássica, 1936

BENOIST, Luc. **Signes, Symboles et Mythes**. Que sais-je? Paris. Presses Universitaires de France, 1975

BOLEN, Jean Shinoda. **As Deusas em Cada Mulher : a deusa interior**. Lisboa. Planeta, 2005

BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia : a idade da fábula : história de deuses e heróis**. Rio de Janeiro. Edições de Ouro, 1967

BURKERT, Walter. **Greek Religion**. Cambridge. Harvard University Press, 1985

BURKERT, Walter. **Mito e Mitologia**. Lisboa. Edições 70, 1991

CARREIRA, José Nunes. **Estudos de Cultura Pré-clássica: religião e cultura na antiguidade oriental**. Presença. Lisboa, 1985

CARREIRAS, Maria Antónia. **As musas inquietantes**. Lisboa. I.S.P.A., 1997

CHEVALIER, Jena & GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des Symboles**. Paris. Editons Robert Laffon, 1982

COULANGES, Fustel de. **A Cidade Antiga : estudo sobre o culto, o direito e as instituições da Grécia e de Roma**. Lisboa. Clássica Editora, 1988

CROIZANT, Odile Wattel de. **As Religiões Grega e Romana**. Lisboa. Europa-América, 2003

DEHER, Évelyne. **Les meilleures muses de l'Histoire**. Paris. Criterion, 1992

DELUMEAU, Jean. **As Grandes Religiões do Mundo**. Lisboa. Presença, 1997

DIEL, Paul. **El Simbolismo en la Mitología Griega**. Barcelona. Editorial Labor, 1976

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões**. Lisboa. Edições Livros do Brasil, 1980

DONATO, Hernâni. **Dicionário de Mitologia : asteca, maia, aruaque e caraíba, inca, tupi, diaguita, banto, ioruba, ewe e fanti-ashanti, negro-maometana**. São Paulo. Cultrix, 1970

- DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica. Perspectivas do Homem.** Lisboa. Edições 70, 1995
- ESPÍRITO SANTO, Moisés. **A religião Popular Portuguesa.** Lisboa. A Regra do Jogo Edições, 1980
- FIGUEIREDO, António Pereira de. **Principios da Mythologia.** Lisboa. Off. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1761
- FINLEY, M. I.. **Os Gregos Antigos.** Lisboa. Edições 70, 1984
- GARRETT, Almeida. **Retrato de Vénus História da Pintura Fragmentos de poemas inéditos.** Braga. Empreza de História de Portugal, 1904
- GIBSON, Michael. **Deuses e Heróis da Grécia Antiga.** Lisboa. Verbo, 1979
- GLOTZ, Gustave. **História Económica da Grécia.** Lisboa. Edições Cosmos, 1946
- GRANT, John. **Introdução à Mitologia Viking.** Lisboa. Estampa, 2000
- GRAVES, Robert. **Os Mitos Gregos.** 3 vols. Lisboa. Dom Quixote, 1990
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana.** Lisboa. Difel, 1992
- HATZFELD, Jean. **História da Grécia Antiga.** Lisboa. Europa-América, 1988
- HOUSTON, Jean. **The Possible Human: A Course in Extending Your Physical, Mental, and Creative Abilities.** Los Angeles. J. P. Tarcher, 1982
- JABOUILLE, Vítor. **Do Mythos ao Mito: uma introdução à problemática da mitologia.** Lisboa. Ed. Cosmos, 1993
- JAMES, Edwin Oliver. **Os Deuses Antigos: história e difusão das religiões no Médio Oriente antigo e no Mediterrâneo Oriental.** Lisboa. Arcádia, 1966
- LAFFORGUE, Gilbert. **A Alta Antiguidade das Origens a 550 a.C. .** Lisboa. D. Quixote, 1979
- LAMAS, Maria. **Mitologia Geral: o mundo dos deuses e dos heróis.** Lisboa. Estampa, 1991
- LÉVÊQUE, Pierre. **Animais, Deuses e Homens: o imaginário das primeiras religiões.** Lisboa. Edições 70, 1996
- MACDONALD, Fiona. **Porque será que os gregos construíam templos e outras perguntas sobre a antiga Grécia.** Lisboa. Círculo de Leitores, 1998
- MAGNO, Albino Pereira. **Dicionário Mitológico : referido à mitologia de todos os povos da antiguidade, Egípcios, Assírios, Babilónios, Persas, Gregos, Romanos, Hindús, Escandinavos, Bretões, Gauleses e às entidades e factos que se ligam com a mitologia desses povos.** 2ª edição. Lisboa. Albino Pereira Magno, 1955
- MALINOWSKY, Bronislaw. **Magia, Ciência e Religião.** Pensadores do Séc. XX. Lisboa. Círculo de Leitores, 1990
- MARKALE, Jean. **A Grande Deusa : mitos e santuários da Vénus de Lespugue à Nossa Senhora de Lourdes.** Lisboa. Instituto Piaget, 2000
- MARSHALL, Kimberly. **Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions.** Boston. Northeastern University Press, 1993
- MESQUITELA, Lima. **Antropologia do Simbólico.** Lisboa. Editorial Presença, 1983

- MIRCEA, Elíade. **Imagens e Símbolos**. Lisboa. Coleção Artes e Letras. Arcádia, 1979
- MOGK, Eugen. **Mitología Nórdica**. Buenos Aires. Labor, 1932
- NAQUET, Pierre Vidal & AUSTIN, Michel. **Economia e Sociedade na Grécia Antiga**. Lisboa. Edições 70, 1986
- NICMHACHA, Sharynne MacLeod. **Queen of the Night, Rediscovering the Celtic Moon Goddess**. Boston. Weiser Books, 2005
- NOVALIS [**Friedrich von Hardenberg**]. **Os Hinos à Noite**. Lisboa. Assírio & Alvim, 1998
- OLIVEIRA, Maria de Lurdes Flor de, **Musas e violetas em poetas gregos**. Lisboa. Centro de Estudos Clássicos, 1967
- OLIVEIRA, Maria de Lurdes Flor de, **O tema das musas na cultura grega**. Coimbra. Imp. De Coimbra, 1982
- PERRY, Gill. **Gender and Art**. New Haven and London, Yale University Press, 1999
- PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses: women, art and ideology**. London. Routledge, 1981
- ROLLER, Lynn. **Em Busca da Deusa-Mãe: o culto anatóliano de Cibele**. Lisboa. Instituto Piaget, 2001
- ROOB, Alexander. **Alquimia e Misticismo**. Colónia. Taschen, 1997
- ROSALDO, Michelle Zimbalist & LAMPHERE, Louise. **Woman, Culture and Society**. Standford. Stanford University Press, 1974
- SALVI, Caetano. **As Grandes Religiões: das origens ao mundo de hoje**. Lisboa. Caminho, 2001
- SAUSSAYE, Chantepie de la. **História das Religiões**. Lisboa. Círculo de Leitores, 1979
- TORGA, Miguel. *Odes, 1946* in **Poesia Completa**. Lisboa. Publicações Dom Quixote, 2000
- TORRES, Flausino. **Religiões Primitivas**. Lisboa. Cosmos, 1944
- VASCONCELOS, J. Leite de. **Religiões da Lusitânia**. Lisboa. Imprensa nacional - Casa da Moeda, 1988-1991
- VERNANT, Jean-Pierre. **O Mito e a Religião na Grécia Antiga**. Lisboa. Teorema, 1991
- WILKINSON, Philip. **Dicionário Ilustrado das Religiões: rituais, crenças e práticas do mundo inteiro**. Porto. Civilização, 2000
- William Blake Sete Livros Iluminados**. Tradução e Introdução de Manuel Portela. Antígona. 2ª edição. Lisboa, Outubro de 2007
- Marcel Conche. Magazine Télérampa nº 3096, 16 au 22mai 2009

RECURSOS VIRTUAIS

www.arthistory.sbc.edu/imageswomen/papers/lombardiaphrodite/aphrodite.html/

www.arthistory.sbc.edu/imageswomen/

www.blakearchive.org

www.geocities.com/Athens/Olympus/7866/inanna.html

TORRES, Moisés Romanazzi. *Considerações sobre a condição da mulher na Grécia Clássica, sécs. V e IV a.C.* in *Mirabilia*, Revista Electrónica de História Antiga e Medieval, in www.revistamirabilia.com/

IV. DAS ENTIDADES FEMININAS

AAVV. **Tesouro poético da infância**. Coordenação de Antero de Quental. Porto. Lello & Irmão, 1963

BELLY, Lucien. **La Société des Princes, XVIe-XVIIIe**. Paris. Fayard, 1999

BENNASSAR, Bartolomé. **A Cama, o Poder e a Morte – Rainhas e princesas na Europa do Renascimento ao Iluminismo**. Lisboa. Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2009

BERNABÉ, Alberto. **Textos Literarios Hetitas**. Madrid. Alianza Editorial, S. A., 1987

BERTIÈRE, Simone. **Les Reines de France au Temps des Bourbons**. Paris. Ed. De Fallois, 1996

BLAKE, William. *The Illuminated Books, 2: Songs of Innocence and Experience*. Ed. A. Lincoln. London: The William Blake Trust & The Tate Gallery / Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991

BOLEN, Jean Shinoda. **Goddess in Everywoman**. New York. Harper Perennial, 2004

BROAD, William J.. **The Oracle: the Lost Secrets and Hidden Message of Ancient Delphi**. New York. Penguin Press, 2006

BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia [A Idade da Fábula]**. Tradução do original do século XVIII, por David Jardim Júnior, 26ª edição. Rio de Janeiro. Ediouro, 2002
edição online in groups.google.com.br/group/digitalsource

CABRAL, Helena Sacadura. **As Nove Magníficas**. Lisboa. A Esfera dos Livros, 2008

CAMPBELL, Joseph. **Las Máscaras de Dios: Mitología primitiva**. Madrid. Alianza Editorial, S. A., 1991

CAMPBELL, Joseph. *Dream is the personalized myth, myth the depersonalized dream, The Hero With a Thousand Faces*. Princeton. Princeton University Press, 1968

CASHDAN, Sheldon. **Os 7 Pecados Capitais nos Contos de Fadas: como os contos de fadas influenciam nossas vidas**. Rio de Janeiro. Campus, 2000

CHAGALL, Marc. **Arabian Nights: Four Tales from a Thousand and One Nights**. Munich. Prestel-Verlag, 1988

CHERRY, Deborah. **Painting Women: Victorian Women Artists**. London. Routledge, 1993

CHEVALIER, Jena & GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des Symboles**. Editons Robert Laffon, Bouquins. Paris, 1982

CLÉMENT, Catherine. **As Novas Bacantes**. Edições ASA. Lisboa, 2002

COELHO, Jacinto do Prado. **Dicionário de Literatura**. Porto. Figueirinhas, 1982

CÓRDOBA, Joaquín Zoilo. *Los primeros Estados indoeuropeos*. Madrid. Historias del Viejo Mundo. Historia 16, Nº 6, 1994

DONOVAN, Frank. **Historia de la Brujería**. Madrid. Alianza Editorial, S. A., 1988

DUBY, Georges & PERROT, Michel. **História das Mulher no Ocidente**. Lisboa. Edições Afrontamento, 1995

ECO, Umberto. **História da Beleza**. Lisboa. Difel, 2004

ECO, Umberto. **História do Feio**. Lisboa. Difel, 2007

EVANS-WENTZ, W. Y.. **The Fairy-Faith in Celtic Countries**. Nova York, Citadel, 1990

FERNANDES, Cristina. O “Anel” de A a Z, In Jornal Público, 27 de Maio de 2006

FILHO, João Lopes. *Cabo Verde, as Ilhas Hesperitanas*. Revista Oceanos, número 46, Abril/Junho 2001.CNCDP

FISAS, Carlos. **Historias de Reyes y Reinas**. Barcelona. Planeta, 1998

FRANZ, Marie-Louise von. **O Feminino nos Contos de Fadas**. Petrópolis - Rio de Janeiro. Vozes, 1995

FRIEDMANN, Erich. **The Feminin Mystique**. New York. Dell, 1963

GALLAND, Antoine. **Les Mille et Une Nuits: Contes arabes**. 12 vols, 1704-17. Ed. Jean Gaulmier. 3 vols. 1965. Paris. Garnier-Flammarion, 1990, 1985, 1991

GARB, Tamar. **Sisters of the Brush: Women’s Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris**. New Haven and London, Yale University Press, 1994

GELDER, Dora Van. **O Mundo Real das Fadas**. São Paulo. Pensamento, 1986

GIMBUTAS, Marija. *Woman and Culture in Goddess-Oriented Old Europe*, in **The Politics of Women’s Spirituality: Essays on the Rise of Spiritual Power Within the Women’s Movement**. New York. Doubleday, 1982

GRAVES, Robert. **Os Mitos Gregos**. 3 vols. Lisboa. Dom Quixote, 1990

HESÍODO. **Teogonia, Os trabalhos e dias**. Tradução Ana Elias Pinheiro & José Ribeiro Ferreira. Lisboa. Imprensa Nacional, 2005

JONES, Steven Swann. **The Fairy Tale: The Magic Mirror of Imagination**. New York. Twayne Publishers, 1995

JUNG, Carl Gustav. **The Concept of the Collective Unconscious, Collected Works**. Vol. 9, part I. Princeton. Bollingen, 1981

KAY, Martin & VOORHIES, Barbara. **La Mujer: un enfoque antropológico**. Barcelona. Editorial Anagrama, 1978

LASLETT, Peter. **Un Monde que Nous Avons Perdu**. Paris. Flammarion, 1969

LERNER, Gerda. **La Creación del Patriarcado**. Barcelona. Editorial Crítica, S. A., 1990

MACKILLOP, James. **Dictionary of Celtic Mythology**. Londres. Oxford University Press, 1998

MANN, Thomas. **A Montanha Mágica**. Lisboa. Dom Quixote, 2009

MARSHALL, Kimberly. **Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions**. Boston. Northeastern University Press, 1993

MUCHEMBLED, Robert. **L'Orgasme et l'Occident**. Paris. Le Seuil, 2005

MUHLSTEIN, Anka. **Reines Éphémères, Mères Perpétuelles**. Paris. Albin Michel, 2001

NEUMANN, Erich. **Amor and Psyche: The psychic development of the feminine**. New York. Pantheon Books, 1956

O'NEILL, Anthony. **Scheherazade: A Tale**. Sydney. Flamingo, 2002

PERRY, Gill. **Gender and Art**. New Haven and London, Yale University Press, 1999

PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses: women, art and ideology**. London, Routledge, 1981

POTTER, David Stone. **Prophecy and history in the crisis of the Roman Empire: a historical commentary on the Thirteenth Sibylline Oracle**. Oxford, 1990

ROSALDO, Michelle Zimbalist & LAMPHIRE, Louise. **Woman, Culture and Society**. Stanford University Press, 1974

RAYOR, Diane. **Sappho's Lyre: Archaic Lyric and Women Poets of Ancient Greece**. Berkeley. University of California Press, 1991

SCHOEREDER, Gilberto. **Fadas, duendes e gnomos. O mundo invisível**. São Paulo. Hemus, 1977

SIMÕES, João Gaspar, **História da Literatura Portuguesa do Século XX**. Lisboa. Empresa Nacional de Publicidade, 1959

STONE, Merlin. **When God Was a Woman**. New York. Barnes and Nobel, 1976

SQUIRE, Charles. **Mitos e Lendas Celtas: Rei Artur, deuses britânicos, deuses gaélicos e toda a tradição dos druidas**. Rio de Janeiro. Record, Nova Era, 2003. Texto integral online in www.scribd.com/doc/6946576/CONTOS-DE-FADAS

TOLKIEN, J.R.R.. **On Fairy-Stories**, 1947 – texto integral online in brainstorm-services.com/wcu-2004/fairystories-tolkien.pdf

VERNUS, Pascal. **Figuras femeninas en el Valle del Nilo**. Lessing y Sollers: Mujeres, Mitologías. Barcelona. Editor M. Moleiro, S. A., 1994

WILDE, Oscar. *The Disciple* in **Complete Works of Oscar Wilde**, Glasgow. Harper Collins Publishers, 1994

PROPP, Vladimir. **Morphology of the Folk Tale**. Texas. University of Texas Press, 1968

Une Symphonie Imaginaire. Jean-Phillipe Rameau (séc. XVII-XVIII). Archive Production audio

RECURSOS VIRTUAIS

MARTÍN-CANO ABREU, F. B.. *Estudio religioso de la participación femenina en la vida pública: Sacerdotisas / Magas / Prêtesses / Priestess. Exclusividad de Sacerdotisas en época arcaica. Funciones*, 2002 in es.geocities.com/culturaarcaica/sacerdotisafuncion.htm e es.geocities.com/culturaarcaica/sacerdotisafuncion2.htm

MARTÍN-CANO ABREU, F. B.. *Oraculistas, que gobernaban una Liga de doce ciudades*, 2001 in es.geocities.com/culturaarcaica/oraculistas.htm

MARTÍN-CANO ABREU, F. B.. *Recolectoras, Danzantes y Cazadoras pintadas en escenas artísticas prehistóricas levantinas*, 2001 in es.geocities.com/contraandrocentrismo/danzantes.html

MARTÍN-CANO: (2001, 2008): Feminismo del lenguaje cuando la mujer ejercía el poder. Epónimos femeninos de danzas y esculturas o pinturas arcaicas de danzantes in martin-cano.iespana.es/ep.7danza.htm

MARTÍN-CANO ABREU, F. B.. *Manifestaciones artísticas de la prehistoria y de la civilización estatal egipcia*, 2001 in es.geocities.com/contraandrocentrismo/egipto.html

MARTÍN-CANO ABREU, F. B.. *Manifestaciones artísticas de Mesopotâmia*, 2001 in es.geocities.com/culturaarcaica/mesopotamia.html

MARTÍN-CANO ABREU, F. B. (2001), *Prehistoria de Canaán / Palestina / Israel, Siria y Jordania: manifestaciones artísticas* in es.geocities.com/culturaarcaica/canaan.html

VERTICE31. *Breve historia del lesbianismo*, 2004 in 209.85.129.132/search?q=cache:x_FJg-kNuXQJ:www.caladona.org/grups/uploads/2006/06/BREVE%2520HISTORIA%2520DEL%2520LESBIANISMO.doc+bre+historia+del+lesbianismo&hl=es&ct=clnk&cd=1&gl=es

www.luminarium.org/renlit/spenser.htm

www.fernandodannemann.recantodasletras.com.br/visualizar.php?id=558554

www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/Danaus.html

www.pantheon.org

www.astrologosastrologia.com.pt/oculto_dicionario.htm

www.tolkien-online.com

V. NO ENTRE GUERRAS

1. *La garçonne*

AAVV. **Les Parisiennes**. Paris. Flammarion, 2007

ALVIM, Maria Helena Vilas-Boas e. **Do Tempo e da moda. A moda e a beleza feminina através das páginas de um jornal (Modas & Bordados, 1912-1926)**, Lisboa, Livros Horizonte, 2005

BARD, Christine. *Femmes travesties: un 'mauvais' genre* in Revista Clio. Histoire, femmes et sociétés. n.º 10, 1999

BARD, Christine. **Les Garçonnes. Modes et fantasmes des années folles**. Paris. Flammarion, 1998

BARREIRA, Cecília. **História das Nossas Avós** – retrato da Burguesa em Lisboa. (1890-1930). Lisboa. Edições Colibri, 1992

BATAILLE, Georges, **O Erotismo** [1957], tradução de João Bénard da Costa. Lisboa. Antígona, 1988

COSTA, Mário. **O Chiado Pitoresco e Elegante**. Lisboa. Edição Município de Lisboa, 1966

MABRUT, Claire. **24 heures dans la vie d'une femme des Années folles** in madame.lefigaro.fr/mode/enquetes/173

MARQUES, Gabriela Mota. **Cabelo à Joãozinho – A Garçonne em Portugal nos Anos Vinte**. Lisboa. Livros Horizonte, 2008

VAQUINHAS, Irene. **Entre Garçonnes e Fadas do Lar. Estudos sobre as mulheres na sociedade portuguesa do século XX**. Coimbra. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1995

2. Das sufragistas

BARBOSA, Madalena. **Elina Guimarães: uma feminista portuguesa, vida e obra (1904-1991)**. Lisboa. CIDM - Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 2004

BARD, Christine. **Les Filles de Marianne, Histoire des féminismes**. Paris. Fayard, 1995

BARRADAS, Ana. **Dicionário Incompleto de Mulheres Célebres**.

ESTEVES, João Gomes. **Carolina Beatriz Ângelo**, Revista *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, número 11, 2004

ESTEVES, João Gomes, **Os primórdios do feminismo português: a 1ª. década do século XX, Revista Penélope**. Fazer e Desfazer a História, nº 25

ESTEVES, João. *Alma Feminina*, n.º 1, Janeiro e Fevereiro de 1928, pp. 5-8, in UMAR congressofeminista2008.org/

FIADEIRO, Maria Antónia. **Maria Lamas. Biografia**. Lisboa. Quetzal, 2003

GUIMARÃES, Elina. **Mulheres Portuguesas, ontem e hoje**. Lisboa. CCD - Cadernos Condição Feminina, 1989

GOUGES, Olympe de. **Remarques patriotiques**. Paris, 1788-9

KOLLONTAI, Alexandra. *Diário das Mulheres*, nº 11, Novembro de 1927

LENIN, V. I.. **O Socialismo e a emancipação da mulher**. Rio de Janeiro. Ed Vitória, 1956

MCNEAL, Robert Hatch. **Bride of the Revolution: Krupskaya and Lenin**. Londres. Gollancz, 1973

PANKHURST, Emmeline. **My Own Story**, 1914

PANKHURST, Sylvia. **The Suffragette Movement: An Intimate Account of Persons and Ideals**. Reedição de Chatto & Windus. The Hogart Press, London, 1984 (edição original 1938)

PEARSON, Michael. **Inessa, Lenin's Mistress**. Londres. Duckworth, 2001

REYNOLDS, Siân. **France Between the Wars: Gender and Politics**. London. Routledge, 1996. pp. 212-21.

ROBERTS, Mary Louise. **Civilization without Sexes. Reconstructing Gender in Postwar France, 1917-1927**, Chicago. The University of Chicago Press, 1994

ROSANVALLON, Pierre. **Le sacre du citoyen, Histoire du suffrage universel en France**. Paris, Gallimard, 1992, p. 411.

SAFFIOTI, Heleieth I. B.. **A mulher na sociedade de classe: Mito e realidade**. Petrópolis. Ed. Vozes, 1976

SILVA, Maria Regina Tavares. **Mulheres Portuguesas: Vidas e obras celebradas – Vidas e obras ignoradas**. Lisboa, CIDM

SOWERWINE, Charles. **Sisters Or Citizens?: Women and Socialism in France Since 1876**. Cambridge. Cambridge University Press, 1982

SULLEROT, Evelynne. **Historia y Sociología del Trabajo Femenino**. Barcelona. Ediciones Península, 1970

TARTAKOWSKY, Danielle. **Les Manifestations de Rue en France 1918-1968**. Paris. Sorbonne, 1998

VAQUINHAS, Irene. **Entre Garçonnes e Fadas do lar. Estudos sobre as mulheres na sociedade portuguesa do século XX**. Coimbra. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004

YAPP, Nick. **Gettyimages, Decades of the 20th Century**. Londres. Könemann, 2001

Revista de Espiritismo, nº 2. Ano VI, Março-Abril 1932 [Maria O'Neill]

RECURSOS VIRTUAIS

BARBER, Susan E.. *One Hundred Years toward Suffrage: An Overview, American Memory - Project of the Library of Congress in memory.loc.gov/ammem/naw/nawstime.html*

BENHAMOU-PANETTA, Alice. *Cécile Brunschwig et Louise Weiss, deux femmes extraordinaires*. Société d'Histoire du Radicalisme, in partiradicaliledefrance.com/nosrubriques/dossiershistoriques/dossiers/CecileBrunschwigLouiseWeiss.pdf

BOLÉO, Maria Luísa Paiva. *Louise Weiss (1893-1983) A avó da nova Europa*. Edição revista pela autora, 1 de Março de 2006, in www.leme.pt/biografias/louise-weiss/

CONDIT, Tom. Kollontai Alexandra - 1872-1952 in www.marxists.org/

EDUARDO, Joaquim. *Adelaide Cabete (1867-1935) uma professora feminista*. História e Universos Femininos, Associação de Professores de História in www.aph.pt/uf/uf_0412.html

FINA D'ARMADA, *Abertura do Congresso Feminista 2008, 26 de Junho*, in caminhosdamemoria.wordpress.com/2008/07/07/a-situacao-das-mulheres-no-seculo-xx-em-portugal-1/

HUMPHRIES, Barbara. *Women and the Suffrage*, 2001 in www.newyouth.com/archives/theory/women/women_and_suffrage_20010623.asp

MOON, Joan S.. *Women's Rights in France*, 2005 in Encyclopedia of 1848 Revolutions, in www.ohiou.edu/~chastain/rz/womrgt.htm

TARTAKOWSKY, Danielle. *La Française veut voter*, in www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?liste_analyse=282

Bibliothèque Jeanne Hersch in www.aidh.org/Biblio/Text_fondat/FR_03.htm#1

Mulheres nas Letras, Mulheres dos Livros, www.leme.pt/biografias/portugal/letras/castroosorio.html

Why Women Attained Suffrage Late in France than in the United States? in
www.egelisesi.k12.tr/egelisesi/yansi_eraslan/makale_51.pdf

www.aidh.org/Biblio/Text_fondat/FR_03_fen.htm#Anchor ~

www.assemblee-nationale.fr/histoire/femmes

www.histoire-image.org

historymancornwall.tripod.com/suffragette.htm

home.vicnet.net.au/~mothers/9%20Women%20Were%20Not%20Quiet.html

libcom.org/history/

www.marxists.org/

www.nla.gov.au/pub/nlanews/2003/feb03/article2.html

www.vermelho.org.br/base.asp?texto=15120

www.womenaustralia.info/biogs

congressofeminista2008.org/ UMAR

NA IMPRENSA PORTUGUESA

A CAPITAL

- *No limiar da urna - As mulheres querem entrar!* - 'Se a lei não nos abre a porta, também não nos põe na rua' - Assim o entende uma denodada sufragista portuguesa, 25.III.1911
- *Em volta da urna - As sufragistas recorrem para os tribunais*, 24.IV.1911
- *O Feminismo Triunfante!* - A mulher portuguesa tem direito ao voto - Assim o decidiu o juiz da 1.ª Vara Cível, mandando incluir no recenseamento eleitoral a sr.ª D. Carolina Beatriz Ângelo, 29.IV.1911

REPÚBLICA

- *Uma eleitora?* - A sr.ª D. Beatriz Ângelo quer votar - A 'República' entrevista-a, 5.IV.1911

O SÉCULO

- *Reivindicações feministas - Uma palestra - Juridicamente, as mulheres têm direito a ir à urna, diz a sr.ª D. Carolina Ângelo*, 5.IV.1911

O MUNDO

- *Ecos & Notícias - As mulheres e o voto*, 25.IV.1911

A VANGUARDA

- *Questões feministas - A mulher deve votar?*, 3.V.1911
- *28 de Maio de 1911 - Uma data histórica - D. Carolina Beatriz Ângelo*, 29.V.1911
- *O triunfo do feminismo - O voto da mulher em Portugal - Um jornal holandês publica uma interessante entrevista com a sr.ª D. Carolina Beatriz Ângelo, a primeira mulher que votou em Portugal*, 18.VII.1911

3. Da mulher nas Grandes Guerras e na Resistência

AAVV. **Les Parisiennes**. Flammarion. Paris, 2007

RAMEAU, Marie. **Des Femmes en Résistance, 1939-1945**. Paris. Autrement, 2008

Whittell, Giles. **Spitfire Women of World War II**. HarperPerennial, 2008

RECURSOS VIRTUAIS

news.bbc.co.uk/1/hi/scotland/7254481.stm

www.allocine.fr

www.firstworldwar.com

www.resistancesdefemmes.org/

www.tfmdistribution.com/lesfemmesdelombre/

www.dailymail.co.uk/femail/article-481464/Silk-stockings-Spitfires-The-dark-reality-girls-flew-dangerous-wartime-missions.html

www.raf.mod.uk/history_old/ata2.html

www.wingsacrossamerica.org

. DO FEMININO NA ARTE E DA ARTE NO FEMININO

GENERALISTAS

AAVV. **A Grande História da Arte**. Lisboa. Público, 2006

AAVV. **Os Grandes Mestres da Arte**. Lisboa. Livros e Livros, 1994

AAVV. **História da Arte em Portugal**. Lisboa. Publicações Alfa, 1993

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa. Estampa, 1988

ARIÉS, Phillipe & DUBY, Georges. **História da Vida Privada**. Lisboa. Círculo de Leitores, 1989

BAÉZ, Fernando. **História Universal da Destruição dos Livros**. Rio de Janeiro. Ediouro, 2006

CHEVALIER, Jena & GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des Symboles**. Paris. Editons Robert Laffon, Bouquins, 1982

CROUZET, Maurice. **História Geral das Civilizações**. Lisboa. Difusão Europeia do Livro, 1955-1958

DORFLES, Grillo. **O Devir das Artes**. Lisboa. Arcádia, 1979

ECO, Umberto. **História da Beleza**. Lisboa. Difel, 2004

ECO, Umberto. **História do Feio**. Lisboa. Difel, 2007

FRANCASTEL, Pierre. **Sociologia del Arte**. Madrid/Buenos Aires. Alianza Editorial/Emecé Editorial, 1990

JANSON, H. W. **História da Arte**. Lisboa. FCG, 1977

LUCIE-SMITH, Edward. **Dicionário de Termos de Arte**. Lisboa. Dom Quixote, 1995

MONDOLFO, Rodolfo. **O Infinito no Pensamento da Antiguidade Clássica**. São Paulo. Editora Mestre Jou, 1968

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de Cultura Clássica, Cultura Grega**. Lisboa. Vol I e II. FCG, 2002-3

READ, Herbert Edward. **O Sentido e Destino da Arte: esboço da história da arte, principalmente da pintura e da escultura, e das bases dos julgamentos estéticos**. São Paulo. IBRASA, 1978

READ, Herbert. **O Significado da Arte**. Lisboa. Ulisseia, 1968

SANTOS, Reinaldo dos. **Oito Séculos de Arte Portuguesa: história e espírito**. Lisboa. ENP, 1970

SCHAFER, Heinrich. **Arte del Antiguo Oriente**. Barcelona. Labor, 1933

SCHWANITZ, Districh. **Cultura**. Lisboa. Dom Quixote, 2004

SEABRA, José Augusto. **A pátria de Pessoa ou a língua mátria**. Porto. Associação dos Jornalistas e Homens de Letras, 1985

SMITH, Robert C.. **Investigação na História de Arte**. Lisboa. FCG, 2000

MARQUES, Gentil. **Lendas de Portugal**. Círculo de Leitores. Lisboa, 1897

WELLS, H. G.. **História Universal**. Livros do Brasil. Lisboa, s/d

I. DAS MUSAS

Balanchine's Ballerinas: conversation with the muses. Uden Press / Simon and Sehuster, 1983

Rediscovering the Muses: Women's musical traditions. Notherastern University Press, 1993 [audio]

Women of the Beat Generation [the writers and muses at the art of a revolution]. Conary Press, c. 1996 [audio]

ARRIEN, Angeles. **The Nine Muses: a mythological path of creativity**. J. P. Tarcher/Putnam, c. 2000

CAGE, John. **Musicage: Cage muses on words, art, music**. Wesleyan University Press. University Press of New England, 1996

EGER, Elizabeth & PELTZ, Lucy. **Brilliant Women, 18th-Century Bluestockings**. London. National Portrait Gallery, 2008

FERNANDEZ, Dominique. **Les Douze Muses d'Alexandre Dumas**. B. Grasset, c. 1999

HESÍODO. **Theogony, Hesiod**. Michigan. Michigan Press, 1959

MATTHEWS, Caitlín & MATTHEWS, John. **King's Arthur Raid on the Underworld: The Oldest Grail Quest**. London. Gothic Imagem Publications, 2009

MONTERO, Rosa. **A Louca da Casa**. Porto. ASA, 2004

PESSOA, Fernando. **Obra Poética de Fernando Pessoa**. Ed. António Quadros. Mem Martins, Publicações Europa-América, 1987, 6 vols

TÖRNQUIST, Egil. **Bergman's muses : aesthetic versatility in film, theatre, television and radio**. McFarland, c. 2003

VALAI, Nicola. **O Segredo das Musas**, século XVII

II. DA ARTE DA AGULHA, O BORDADO E A TAPEÇARIA

BOCCACCIO, Giovanni. **De Claris Mulieribus**, 1361 (revisto e reeditado em 1375) Tradução para o inglês por Virginia Brown. BOCCACCIO. **Famous Women**. Harvard University Press. Cambridge and London, 2001

LAMB, Mary. **Miscellaneous Prose**, 1708-1834, 1903

LAMB, Mary. **On NeedleWork**, 1815

MAINARDI, Patrícia. **Quilts: The Great American Art**, USA. Feminist Art Journal, Winter 1973

PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses: Women, Art and Ideology**. Pandora. London, 1987

ROWBOTHAM, Sheila. **Women, Resistance and Revolution**, New York. Allen Lane, 1972

STANDEN, E. A.. **Working for Love and Working for Money: some notes on Embroideries and Embroiderers of the past**, 1966

STONE, Elisabeth. **Art of Needlework**. Ed. Viscountess Wilton, 1840

RECURSOS VIRTUAIS

QUILLIGAN, Maureen. *Elizabeth's Embroidery*. Shakespeare Studies, 2000, in freessays.0catch.com/lizquilligan.html

III. DA PINTURA

1. Da Pintura

AAVV. **Os Grandes Mestres da Arte**. Lisboa. Livros e Livros, 1994

AAVV. **Le Grand Dictionnaire de la Peinture**. Paris. EDDL, 1998

ALDEMIRA, Luís Varela. **A pintora Josefa Greco: nova autópsia de um velho caso**. Lisboa. Sociedade Nacional de Belas Artes, 1951

ANDERSON, Bonnie & ZINSSER, Judith. **A History of Their Own: Women in Europe from Pré-history to the Present**. New York. Harper and Row, 1989, Vol. II

APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane. **Dictionary of Women in Religious Art**. New York. Oxford University Press, 1998

APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane. **Encyclopedia of Women in Religious Art**. New York. Continuum, 1996

APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane. *The Nude in the Visual Arts* in Encyclopedia of Sex and Gender. Ed. Fedwa Malti-Douglas. Farmington Hills, MI: Macmillan Reference/Thomson-Gale, 2007

APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane. **Woman, Creativity and the Arts: Critical and Autobiographical Perspectives**. New York. Continuum, 1995

- BASHKIRTSEFF, Marie. *Journal*, tome II, 2 janvier 1879. Paris. Fasquelle, 1955
- BEAUX, Cecile. **Background with Figures**. Boston. Houghton Mifflin, 1930
- BENOIT, Luc. **História da Pintura**. Mem Martins. Europa-América, 1984
- BESSA-LUÍS, Agustina & REGO, Paula. **As Meninas**. Lisboa. Guerra e Paz Editores, 2008
- BIHALJI-MERIN, Oto. **El Arte Naif**. Barcelona. Editorial Labor, 1978
- BLANC, Olivier. **Portraits de Femmes, Artistes et modeles à l'époque de Marie-Antoinette**. Paris. Editions Didier Carpentier, 2006
- BOCCACCIO, Giovanni. **De Claris Mulieribus**, 1361, revisto e reeditado em 1375 [foi consultada a tradução para o inglês por Virginia Brown] BOCCACCIO. **Famous Women**. Cambridge and London. Harvard University Press, 2001
- BONNET, Marie-Jo. *Femmes Peintres à Leur Travail: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIIIe e XIXe siècles)* in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 49-3, 2002/3,
- BORZELLO, Francès. **Femmes au Miroir, une Histoire de l'autoportrait féminin**. Paris/Londres. Thames and Hudson, 1998
- BRION, Marcel. **L'Art Fantastique**. Paris. Col. Marabout Université, Ed. Editions Albin Michel, 1968
- BROUDE, Norma. **Mary Cassatt: Modern Woman or the cult of true Womanhood?** New York. Harry N. Abrams, Inc, 1987
- BUETTNER, Brigitte. **Boccaccio's 'Des cleres et nobles femmes': Systems of Signification in an Illuminated Manuscript**. Washington. University of Washington Pr, 1996
- CARLIER, Sylvie et alia. **Valadon-Marval-Charmy-Agutte - Les Femmes Peintres et L'avant Garde 1900-1930**. Paris. Somogy, 2006.
- CHADWICK, Whitney. **Women, Art and Society**. London. Thames and Hudson, 1992
- CLARCK, Linda. **Women and Achievement in Nineteenth-Century Europe**. Cambridge. Cambridge University Press, 2008
- CORELLI, Marie. **Cameos: short stories**, 1896
- CORREIA, Ivone. **Dicionário Fundamental das Artes Visuais**. Dicionários Bertrand. Lisboa. Bertrand, 1998
- EFFENY, Alison. **Cassatt/The Masterworks**. London. Studio Editions Ltd, 1991.
- EGGER, Elizabeth & PELTZ, Lucy. **Brilliant Women, 18th-Century Bluestockings**. London. National Gallery, 2008
- FIDIÈRE, Octave. **Les femmes artistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture**. Paris. Charavay, 1885
- FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e Sociedade**. São Paulo. Martins Fo, 1990
- GABHART A. & BROUN E., *Walters Art Gallery Bulletin*, vol. 24, n° 7, 1972
- GARRARD, Mary D.. Reviewed work(s): The Women Artists of Bologna by Laura M. Ragg. In *Woman's Art Journal*, Vol. 1, n°2 (Autumn 1980-Winter 1981),

- GAZE, Delia. **Dictionary of Women Artists**. Chicago. Fitzroy Dearborn, 1997
- GEORGEL, Pierre & LECOQ, Anne-Marie. **La peinture dans la peinture**. Paris. Adam Biro, 1987
- GILCHRIST, Roberta. **Gender and Material Culture: The Archaeology of Religious Women**. London and New York. Routledge, 1994
- GILOT, Françoise & LAKE, Carlton. **Vivre avec Picasso**. Paris. Calmann-Lévy, 1965
- GONNARD, Catherine & LÉBOVICI, Elisabeth. **Femmes artistes/artistes femmes**. Paris. Hazan, 2007
- HAMBURGER, Jeffrey. *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*, in *History of Religions*. The University of Chicago Press. Vol. 38, No. 4 (May, 1999)
- HELLER, Nancy. **Women Artists, works from the National Museum of Women in the Arts**. Washington DC. NMWA & Rizzoli International Publications. New York. Rizzoli, 2000,
- KAPLAN, Janet. **Remedios Varo, unexpected Journeys**. 2000
- LEANDRO, Sandra. *As senhoras Artistas do Grupo do Leão (1881-1888)* in **Falar de Mulheres - História e Historiografia**. Dir. Zília Osório de Castro e João Esteves
- MOORE, George. **Sex in Art**, 1890
- MORISOT, Berthe. **Correspondence**, 1957
- MURPHY, Caroline. *Lavinia Fontana and Female Life Circle Experience in Late Sixteenth-Century Bologna*, in JOHNSON, Geraldine & GRIECO, Sara Mattheus. **Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy**. Cambridge. Cambridge University Press, 1997
- NOCHLIN, Linda. *Why Have There Been No Great Women Artists?*, in **Art and Sexual Politics**. Ed. E. Baker & T. Hess, 1971
- NOCHLIN, Linda & HARRIS, Ann Sutherland. **Women Artists 1550-1950**. New York. Knopf, 1976
- PANOFSKI, Erwin. **O Significado nas Artes Visuais**. Lisboa. Presença, 1989
- PARTNOW, Elaine. **The Quotable Women: from Eve to 1799**. New York. Facts on File, 1985
- PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses: Women, Art and Ideology**. London. Pandora, 1987
- PEPPIN, Anthea. **História da Pintura : da pintura das cavernas à arte moderna**. Lisboa. Edições 70, 1983
- PERRY, Gill. **Gender and Art**. New Haven & London. Yale University Press/The Open University, 1999
- PETERSEN, K. & WILSON, J. J.. **Women Artists: Recognition and Re-Appraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century**. New York. Harper & Row, 1976
- ROOB, Alexandre. **Alquimia e Misticismo**. Lisboa. Taschen, 1997
- ROBERTS, Ann. **Boccaccio's 'Des cleres et nobles femmes': Systems of Signification in an Illuminated Manuscript**. New York. College Art Association, 1996.

ROBERTS, Ann. **The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany**. New York. Zone Books, 1998

RUHBERG, SCHNECKENBURGER, FRICE, HONNEF. **Arte do Século XX**, Vols I e II. London. Taschen, 2005

SANDBY, William. **History of the Royal Academy of Arts**, I vol, London. Longman, Roberts, & Green, 1862

SANTOS, Reinaldo dos. *O significado da pintura portuguesa do século XVII*, in Conferências de arte, Lisboa, Sá da Costa Editor, s/d

SERRÃO, Vitor. **O Maneirismo e o Estatuto dos Pintores Portugueses**. Lisboa. Artes e Artistas, 1983

TUFT, Eleanor. **Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists**. New York. Paddington Press, 1974

VASARI, Giorgio. **Lives of the Artists**. Florence, 1568

VOLDMAN, Danièle & ZANCARINI-FOURNEL, Michelle. **Histoire des Femmes en France, XIX^e-XX^e siècle**, Rennes. Presses universitaires de Rennes, 2005

VOROBÉV, Marevna. **Life in Two Worlds**. London. Abelard-schuman, 1962

WILSON, Edmund & KURTH, Peter. **Zelda na Illustrated Life: The Private World of Zelda Fitzgerald**. New York. Harry Abrams, 1996

WOOD, Jeryldene. **Women, Art and Spirituality: The Poor Clares of Early Modern Italy**. Cambridge. University Press, 1996

WOOD, Paul. **The Challenge of the Avant-Garde**. New Haven and London. Yale University Press/Open University, 1999

WRIGHT, Christopher. **The French Painters of the Seventeenth Century**. Boston. Little Brown, 1985

ZILLHARDT, Madeleine. **Louise-Catherine Breslau et ses amis**. Paris. Editions des Portiques, 1932

Judith Leister: A Woman Painter in Holland's Golden Age. Frima Fox Hofrichter, catálogo. Doornspijk, The Netherlands. Davaco Publishers, 1989

Catálogo de Exposição, *Surreal Things: Surrealism and Design*, Victoria and Albert Museum, London, March 29 to July 22, 2007

RECURSOS VIRTUAIS

www.marycassatt.org

www.evelynbeatricelongman.org/

www.jacqueline-marval.com/jacqueline.htm

art.mygalerie.com/lesmaitres/svaladon/valadon.html

cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2002-3-page-140.htm

books.google.com.br/books?id=nhYGAAAAQAAJ&pg=PA17&dq=The+Incorporated+Society+of+Artists

gracamorais.blogspot.com/

mujerespintoras.googlepages.com/

www.mulheres-ps20.ipp.pt/menez.htm

KOEMER, Joseph Leo. The Moment of Self-portraiture in German Renaissance Art. in books.google.com.br/books?id=CVWEqfKxcwsC&pg=PA111&lpg=PA111&dq=Thamyris,+Marci+a,+and+Irene&source=web&ots=V5jq3vAKLZ&sig=dvWEd_mwxocXZRMepND09QV5cgA&hl=pt-BR#PPA111,M1

Marija Bashkirtseff, a homage in www.geocities.com/mbashkirtseff/01_english3.htm

Correspondência entre Guy de Maupassant e Marija
in www.femmespeintres.net/pat/textes/Bashkirtseff01.htm

www.maysstuff.com/womenid.htm

2. Dos primeiros auto-retratos femininos

BOCCACCIO, **Des Clères et Nobles Femmes**, Paris. New York Public Library, Astor, Leno and Tilden Foundations, Spencer Collection

BONNET, Marie-Jo. **Femmes Peintres à Leur Travail: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIIIe e XIXe siècles)**

GEORGEL, Pierre & LECOQ, Anne-Marie. **La Peinture dans la Peinture**. Paris, Adam Biro, 1987

HARRIS, Ann Sutherland & NOCHLIN, Linda. **Femmes Peintres, 1550-1950**. Paris. Éditions des Femmes, 1981

PICARD, Max. **The Human Face**. New York. Farrar and Rinehart, 1930

VASARI, Giorgio. **Lives of the Artists**. Florence, 1568

A Arte do Retrato. Quotidiano e Circunstância. Lisboa. FCG, 1999 - Catálogo de Exposição.

Portrait Painting in Florence in the Later 1400s. National Gallery of Art, USA, October 2008 - Catálogo de Exposição

3. Da pintura floral, a natureza-morta

3.1. Das Vanitas, uma iconografia particular

AIRES, Matias. **Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens e Cartas Sobre a Fortuna**. Lisboa, Ed. Imprensa Nacional, IN.CM, 1990

CHADWICK, Whitney. **Women, Art and Society**. London. Thames and Hudson, 1992, p. 34

CALHEIROS, Luís. **Vanitas Vanitatum Et Omnia Vanitas**, 1999

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos**. Lisboa. Ed. Teorema, 1994.

FOUILLOUX, Danielle, LANGOIS, Anne, et. al. **Dicionário Cultural da Bíblia**. Lisboa. Ed. Publicações Dom Quixote, 1996.

HELLER, Nancy. **Women Artists, works from the National Museum of Women in the Arts**. Washington DC. NMTA & Rizzoli International Publications. New York. Rizzoli, 2000

HOUBRAKEN, Arnold. **De groote Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen**, 3 vols, Amsterdam 1718-1721, facsimile printed in 1943, II, 169-170 and 214-215.

MOURA, Carlos. *Sombra, luz e cromatismo: a pintura e o azulejo. As artes decorativas in História da Arte em Portugal*. Vol 8. Lisboa. Alfa, 1993

NOCHLIN, Linda & HARRIS, Ann Sutherland. **Women Artists 1550-1950**. New York. Knopf, 1976

PANOFKY, Erwin; KLIBANSKY, Raymond; e SAXL, Fritz. **Saturno y la Melancolia. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte**. Madrid. Ed. Alianza Editorial, 1991.

PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses: Women, Art and Ideology**. London. Pandora, 1987

PETERSEN, K. & WILSON, J. J.. **Women Artists: Recognition and Re-Appraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century**. New York. Harper & Row, 1976

SCHNEIDER, Norbert. **Les Natures Mortes, Réalité et Symbolique des Choses**. Cap. 6 "Les Vanités". Köln. Ed. Benedikt Taschen, 1991, pp. 76-87

SERRÃO, Vítor. **Josefa de Ayala Ou o Elogio da Inocência**, in *Roteiro da exposição Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*. Galeria de Pintura do Rei D. Luís. Lisboa, 1991 in www.esec-josefa-obidos.rcts.pt/josefa_ayala/vidobra.htm

VILLENEUVE, Roland. **La Beauté du Diable**. Paris. Ed. Berger Levrault, 1993

TUFT, Eleanor. **Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists**. New York. Paddington Press, 1974

The Sacred and The Profane: Josefa de Óbidos of Portugal, 1634-1684 catalogue coordinators: Maria de Lurdes Simões Carvalho, Jordana Pomeroy; texts: Vítor Serrão. Washington, National Museum of Women in The Arts, 1997

Roteiro da Exposição "*Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco*", Galeria de Pintura do rei D. Luís, Palácio da Ajuda. Coordenação e texto de Vítor Serrão. Lisboa. IPPC/TLP, 1991

Conferências sobre Josefa na The European Academy, em Londres: "*Towards the Golden Age: The Eighteenth Century in Portugal*" Professor Kenneth Maxwell, University of Columbia, New York, USA

RECURSOS VIRTUAIS

www.esec-josefa-obidos.rcts.pt/josefa_obidos/josefa_de_obidos.htm

IV. DA LEITURA E DA ESCRITA

Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa, organização de G. Lanciani e G. Tavani. Lisboa, 1993 [para Carolina Michaëlis]

Dicionário de Literatura Portuguesa. Organização e Direcção de Álvaro Manuel Machado. Lisboa. Presença, 1996

- International Dictionary of Theatre.** Volume II, Playwrights. St. James Press, 1993
- AAVV. **Vozes e Olhares no Feminino.** Porto. Capital Europeia da Cultura. Edições Afrontamento, 2001
- AAVV. **Women Critics 1660-1829: An Anthology.** Ed. Folger Collective on Early DYCE, Rev. Alexandre. **Specimens of British Poetesses.** London. T. Rodd, 1827
- AAVV. **Women Critics.** Bloomington. Indiana University Press, 1995
- ALEXANDRINA, Maria. **A Vida Ignorada de Florbela Espanca.** Porto. Edição da Autora, 1964
- ALLENDE, Isabel. **Retrato a Sépia.** Lisboa. Difel, 4ª ed, 2000
- ALORNA, Marquesa de. **Inéditos. Cartas e outros Escritos.** Selecção, prefácio e notas Porf. Hernâni Cidade. Lisboa, Clássicos de Sá da Costa, 1941
- AMARAL, Ana Luísa. **Minha Senhora de Quê.** Coimbra. Fora do Texto, 1990
- AMEAL, João. **Dona Leonor, Princesa Perfeitíssima.** Porto. Livraria Tavares Martins, 1968
- ANDRÉA, Yann. **Cet Amour-là.** Paris. Editions Pauvert, 1999
- ANSELMO, Artur. **Estudos de história do livro.** Lisboa. Guimarães Editora, 1997
- ARENDT, Hannah. **A Condição Humana.** São Paulo. Forense/Universitária, 1997, 7ª edição
- ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**[1950]. Companhia das Letras, 1998, 3ª edição
- BAILLIE, Mariane. **Lisboa nos anos de 1821, 1822 e 1823.** Lisboa, Biblioteca Nacional, 2002
- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo.** Vols 1 e 2. Lisboa. Bertrand, 1976
- BALIBAR, Étienne. **Literatura, significação e ideologia.** Arcádia. Lisboa, 1979
- BANDEIRA, Lourdes Leitão. **Salões Culturais Abertos por Figuras Femininas.** Lisboa. Dislivro, 2006
- BARREIRA, Cecília. **História das Nossas Avós – retrato da Burguesa em Lisboa.** Lisboa. Edições Colibri, 1992
- BARROS, Teresa Leitão de. **Escritoras de Portugal: Génio Feminino Revelado na Literatura Portuguesa,** 2 vls. Lisboa. 1924
- BATTERSBY, Christine. **Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics.** London. The Women's Press, 1989
- BENNASSAR, Bartolomé. **A Cama, o Poder e a Morte – Rainhas e princesas na Europa do Renascimento ao Iluminismo.** Lisboa. Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2009
- BESSA-LUÍS, Agustina & REGO, Paula. **As Meninas.** Lisboa. Guerra e Paz Editores, 2008
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Laurea Honoris Causa*, Romana Studiorum Universitas – Pensadora entre as coisas pensadas, Guimarães Editora & Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”, 2008
- BERRIOT-SALVADORE, Evelyne. **Les Femmes dans la société française de la Renaissance.** Genève, Droz, 1990

BIRULÉS, Fina. **Filosofia y Genero. Identidades femeninas.** Universidade de Barcelona/Pamiela, 1992

BLANC, Liliane. **Elle sera poète, elle aussi.** Montreal. Le Jour, 1991

BLAVARSKY, Helena Petrovna. **The Secret Doctrine. The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy.** London, 1888 versão online in www.theosociety.org/pasadena/sd/sd-hp.htm

BOCCACCIO, Giovanni. **De Claris Mulieribus**, 1361, revisto e reeditado em 1375 [foi consultada a tradução para o inglês por Virginia Brown] BOCCACCIO. **Famous Women.** Cambridge and London. Harvard University Press, 2001

BOLLMANN, Stephen. **Mulheres que escrevem vivem perigosamente.** Lisboa. Quetzal, 2007

BOMBASSARO, Luiz Carlos. **IMAGEM E CONCEITO: a metáfora da caça na filosofia da renascença.**

BOUQUET, Carole, CHAPSAL, Madeleine, DARRIEUSSECQ, Marie, MILLET, Catherine, GUILIANO, Mireille. **Les Parisiennes.** Paris. Flammarion, 2007

BOURIN, Geanne. **Abelardo e Eloísa.** São Paulo. Círculo do Livro, 1980

BOVENSCHEN, Silvia. *Is There A Feminine Aesthetic?*, in ECKER, Gisela. **Feminist Aesthetics.** London. Women's Press, 1985

BUESCU, Ana Isabel. **João de Barros: Humanismo, mercancia e celebração imperial.** In Revista Oceanos, nº 27, Julho/Setembro 1996. pp.10-24. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.** London and New York. Routledge, 1990

BUTLER, Sister Mary Marguerite. **Hrotsvitha: The Theatricality of Her Plays,** New York. Philosophical Library, 1960

CAMPBELL, David A.. **Greek Lyric.** Vol. I. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press, 1982

CARDIM, Pedro. **Livros, literatura e homens de letras no tempo de João de Barros.** In Revista Oceanos, nº 27, Julho/Setembro 1996. pp.32-47. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses

CARVALHO, Maria Amália Vaz de. **A Arte de Viver em Sociedade.** Lisboa. Parceria Antonio Maria Pereira, 1903

CASTELLO, José. Clarice Lispector in **Inventário das Sombras.** Rio de Janeiro. Record, 1999

CENTENO, Yvette. **Os Jardins de Eva.** Porto. Edições Asa, 1998

CHAPSAL, Madeleine. **Os escritores e a literatura.** Lisboa. Dom Quixote, 1986

CHITHAM, Edward. **A Brontë Family Chronology.** New York. Palgrave Macmillan, 2003

CLARCK, Linda. **Women and Achievement in Nineteenth-Century Europe.** Cambridge. Cambridge University Press, 2008

COELHO, Jacinto do Prado. **Dicionário de Literatura.** Porto. Figueirinhas, 1987

COLAÇO, Branca de Gonta. **Cartas de Camillo Castello Branco a Thomaz Ribeiro.** Tondela. Câmara Municipal de Tondela, 2001 [reedição em versão fac-simile do original de 1922, Lisboa, Portugal]

COLAÇO, Branca de Gonta. **Memórias da Marquiza de Rio Maior**. Lisboa. Parceria António Maria Pereira, 1930

COLAÇO, Branca de Gonta & ARCHER, Maria. **Memórias da Linha de Cascais**. Oeiras. Câmara Municipal de Oeiras, 1999 [reedição em versão fac-simile do original de 1943, Lisboa, Parceria António Maria Pereira]

CORREIA, Maria Assunção Pinto. **O essencial sobre Carolina Michaëlis de Vasconcelos**. Lisboa, 1986

CORREIA, Natália. **Poesia Completa**. Lisboa. Publicações Dom Quixote, 2000

COSTA, Antonio de Pinho da. **A Verdadeira Nobreza**. Lisboa, Officina Craesbeeckiana, 1655

COSTA, Maria Velho da. **Lucialima**. Lisboa. Editora O Jornal, 1983

DACOSTA, Luísa. **Um Olhar Naufragado**. Porto. Edições ASA, 2008

DANTAS, Júlio. *Academias Femininas* in **Eterno Feminino**. São Paulo. Companhia Editora Nacional, 1929

DURAS, Marguerite. **Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993**. Paris. Gallimard, 1997

EGER, Elizabeth & PELTZ, Lucy. **Brilliant Women, 18th-Century Bluestockings**. London. National Portrait Gallery, 2008

ELLMAN, Mary. **Thinking About Women**. New York. Harcourt Brace Jovanovich, 1968

ESPANCA, Florbela. **Obras Completas de Florbela Espanca, Cartas 1906-1922**. Vol V. Lisboa. D. Quixote, 1986

ESPANCA, Florbela. **Obras Completas de Florbela Espanca, Cartas 1923-1930**. Vol VI. Lisboa. D. Quixote, 1986

ESPANCA, Florbela, **Sonetos**. Lisboa. Bertrand Editora, 1982

FEBVRE, Lucien & MARTIN, Henri-James. **O Aparecimento do Livro**. Lisboa. FCG, 2000

FERREIRA, Ana Paula. **A Urgência de Contar, contos de mulheres dos anos 40**. Lisboa. Editorial Caminho, 2000

FERRO, António. **As Grandes Trágicas do Silêncio**. Lisboa. H. Antunes Editor, 1917

FERRO, António. **Hollywood, Capital das Imagens**. Lisboa. Artur Brandão e C^a, 1931

FONSECA, Maria Odete Leonardo da. **Lutgarda Guimarães de Caires: uma algarvia ilustre**. Vila Real de Santo António. Câmara Municipal de Vila Real de Santo António, 1961

FOSTER, Margaret. **Daphne du Maurier, The Secret Life**. London, Chatto & Windus, 1993

FRANÇA, José Augusto. **Os Anos Vinte em Portugal**. Lisboa. Editorial Presença, 1992

FRASER, Rebeca. **The Brontës: Charlotte Brontë and her family**. London. Crown Publishers, 1988

FREIRE, António. **Estudos de literatura grega**. Braga. Faculdade de Filosofia da Universidade, 1987

FREIRE, António. **Humanismo clássico: estudos de cultura e literatura greco/latinas**. Braga. Faculdade de Filosofia da Universidade, 1986

GARAY, René. *Sexus sequor: Judite Teixeira e o discurso modernista português* in Faces de Eva - Revista de Estudos sobre a Mulher, nº 5. Lisboa. Universidade Nova de Lisboa, 2001

GARAY, René. **Judith Teixeira: o Modernismo Sáfico Português**. Lisboa. Universitária Editora, 2002

GEORGE SAND, **Correspondance**. Ed. George Lubin. Paris. Garnier, 1964-91

GERSÃO, Teolinda. **Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo**. Lisboa. Publicações Dom Quixote, 1992

GÉRIN, Winifred. **Elizabeth Gaskell, a Biography**. 1976

GOMES, Luísa Costa. **13 Contos em Sobressalto**. Lisboa. Editora Bertrand, 1982

GORDON, Lyndal. **Charlotte Brontë: a passionate life**. New York. Norton Paperback, 1996

GOUDEKET, Maurice. **Close to Colette : An Intimate Portrait of a Woman of Genius**. New York. Farrar & Cudahy, 1957

GRAHN, Judy. **Really Reading Gertrude Stein: A Selected Anthology with essays by Judy Grahn**. California. The Crossing Press, 1989

GREENE, Ellen. **Women Poets in Ancient Greece and Rome**. Oklahoma. University of Oklahoma Press, 2005

HOMERO. **A odisseia de Homero: aventuras de Ulisses, herói e navegador da Grécia antiga**. Lisboa, Sá da Costa, 2001

HUME, David. **Essays, Moral, Political and Literary**. Oxford, 1963

IRIARTE, Ana. **Safo**. Madrid. Ediciones del Orto, 1997

IRIGARAY, Luce. **Speculum de l'Autre Femme**. Paris. Minuit, 1974

JORGE, Lúdia. **Combateremos a Sombra**. Lisboa. Publicações Dom Quixote, 2007

KELLY, Joan. *Early Feminist Theory and the Querelle des femmes, 1400-1789* in **Signs: Journal of Women in Culture and Society**. Chicago. University of Chicago Press, 1975

KENION, Olga. **800 Years of Women's Letters**. Stroud. Sutton Publishing Limited, 1996

KING, Margaret. *Book-Lined Cells: Women and Humanism in the Early Italian Renaissance*, in **Beyond Their Sex: Learned Women of the European Past**. New York. New York University Press, 1980

KING, Margaret & ROBIN, Diana. **Isotta Nogarola, Complete Writings – Letterbook, Dialogue on Adam and Eve, Orations**. Chicago. The University of Chicago Press, 2003

KING, Margaret. **A Mulher do Renascimento**. Lisboa, 1994, pp. 184-5 e 192-4

KIRKPATRICK, Susan. *Feminizing the Romantic Subject in Narrative: Gómez de Avellaneda in Las Románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley. University of California Press, 1989

LAMAS, Maria. **As Mulheres do Meu País**. Lisboa. Actuais, Distribuidores Gerais, 1948-1950

LANDES, Ruth. **The City of Women**, 1939

- LENG, Flavia. **Daphne du Maurier: A Daughter's Memoir**. Londres. Mainstream Publishing, 1995
- LEYSER, Henrietta. **Medieval Women**. London. Phoenix Press, 2004
- LISBOA, Irene. **Solidão: Notas de Punho de Uma Mulher**. In Obras de Irene Lisboa, vol II. Lisboa. Editorial Presença, 1992
- LISBOA, Irene. **SOLIDÃO II**, 2ª ed. Prefácio de Paula Morão. Lisboa. Editorial Presença, 1999
- MACHADO, Álvaro Manuel. *Judith Teixeira*, in **Dicionário de Literatura Portuguesa**. Lisboa. Presença, 1996
- MACHADO, José Pedro. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Lisboa. Livros Horizonte, 1987
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **O Tempo das Mulheres**. Lisboa. INCM, 1987
- MAGALHÃES, Isabel Allegro. **O Tempo das Mulheres**. Lisboa. INCM, 1987
- MAGALHÃES, Isabel Allegro. **O Sexo dos Textos e Outras Leituras**. Lisboa. Editorial Caminho, 1995
- MAGDA, Rosa María Rodríguez. **Mujeres en la historia del pensamiento**. Barcelona. Anthropos, 1997
- MALRAUX, Clara. **Le Bruit de nos pas**. Paris. Grasset, 1963-1979
- MANGUEL, Alberto. **Uma História da Leitura**. Lisboa. Presença, 1999
- MARGUERITTE, Victor. **La Garçonne**. Ilustrações de Kees van Dongen. Paris. Flammarion, 1925
- MARTINO, Giulio de & BRUZZESE, Marina. **Le Donne Protagoniste nella Storia del Pensiero**. Roma. Liguori, 1994
- McALISTER, Linda Lopez. **Hipatia's Daughters. Fifteen Hundred Years of Women Philosophers**. Indianapolis. Indiana University Press, 1996
- MEYERS, Jeffrey. **Katherine Mansfield: A Biography**. London. Hamilton, 1978
- MONSANTO, António de. Acerca de Judith Teixeira, entrevista in *A Capital*, 22 de Março de 1923
- MORÃO, Paula. **Irene Lisboa: Vida e Escrita**. Lisboa. Editorial Presença, 1989
- MOTION, Andrew. **Interrupted Lives - Angela Carter, Katherine Mahsfield, Percy Bysshe Shelley, Christopher Marlowe, Edward Thomas, Sylvia Plath**. London. National Portrait Gallery, 2004
- NIN, Anaïs. **Diary of Anaïs Nin**. Vols I-VII. New York. Harcourt Brace Jovanovich, 1966-1980
- OLIVEIRA, Américo Lopes de. **Dicionário de Mulheres Célebres**. Porto, Lello e Irmão, 1981
- PARATORE, Ettore. **História da literatura latina**. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1987
- PERNOUD, Régine. **Hildegarda de Bingen. Una consciencia inspirada del siglo XII**. Barcelona. Paidós, 1998

PESSOA, Fernando. *António Botto e o Ideal Estético em Portugal* in revista Contemporânea, nº 3, 1922

PIZAN, Chistine de. **La Cité des Dames**. Tradução de Thérèse Moreau e Éric Hicks. Paris. Stock, 2003

PLATÃO. **A República**. 3ª edição. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1980

QUENTIN, Florence. *Les Femmes et la Philosophie*, in Le Monde des Religions. Hors Série nº 9, 2009

RIBEIRO, Aquilino. Acerca de Judith Teixeira, entrevista in *Diário de Lisboa*, 20 de Julho de 1923

ROBIN, Diana. **Cassandra Fedele: Letters and Orations**. Chicago. University of Chicago Press, 2000

ROCHA, Andrée. **A Epistolografia em Portugal**. Lisboa. INCM, 1985

RODRIGUES, Manuel Teixeira. **Sabina Freire**. 1905

RODRIGUES, Urbano Távares. **Manuel Teixeira Gomes, O Discurso do Desejo**. Lisboa. Edições 70, 1983

RODRIGUEZ, Suzanne. **Wild Heart: A Life: Natalie Clifford Barney and the Decadence of Literary Paris**. New York. Harper Collins, 2002

SAGAN, Carl. **Cosmos**. New York. Random house, 1980

SAINT-POINT, Valentine de. **Manifesto da Mulher Futurista/Manifesto Futurista da Luxúria**. Lisboa. Edição & etc, 2009

SAINT-POINT, Valentine. *Le théâtre de la femme*, in revista Montjoie!, Paris, 16 mai 1913

SAMPAIO, Albino Forjaz. **As Melhores Páginas da Literatura Feminina**. Lisboa. Livraria Popular, 1935

SANDERS, Margaret. **Intimate Letters of England's Queens**. Londres. Museum Press Limited, 1957

SANTOS, Teresa & PEREIRA, Sara Marques. **Leonor da Fonseca Pimentel - A Portuguesa de Nápoles (1752-1799)**. Lisboa. Livros Horizonte, 2001

SARAIVA, António José. **História da literatura portuguesa - das origens a 1970**. Amadora. Bertrand, 1979

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. Porto. Porto Editora, 16ª edição, s/d

SARAIVA, José Hermano. **História de Portugal, Dicionário de Personalidades**, Volume XIII, Ed. QN-Edição e Conteúdos, S.A., 2004

SAVIGNEAU, Josyane. **Marguerite Yourcenar, l'invention d'une vie**. Paris. Gallimard, 1990

SELMA, Maria. *Raparigas e Mulheres, É preciso escrever!* in *O Diabo*, nº 280. Lisboa. 3 de Novembro 1940

SILVA, Maria Regina Tavares. *Feminismo em Portugal na Voz de Mulheres Escritoras do Início do Século XX*, in *Cadernos Condição Feminina*, nº 15, 2ª edição. Lisboa. Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 1992

SILVA, Maria Regina Tavares. *Vidas e Obras Celebradas – Vidas e Obras Ignoradas*, in *Distos e Escritos*, nº 1. Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, s/d

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 4ª ed. Coimbra. Livraria Almedina, 1982

SIMÕES, João Gaspar. **Crítica IV**. Lisboa. Temas Portugueses, 1981

SONTAG, Susan. **O Amante do Vulcão**. Lisboa. Livros Quetzal, 1999

SOUHAMI, Diana. **Wild Girls: Paris, Sappho, and Art: The Lives and Loves of Natalie Barney and Romaine Brooks**. New York. St. Martin's Press, 2005

SOUSA, Martim de Gouveia. *Acerca de Judith Teixeira*, comunicação apresentada na 8º Encontro de Estudos Portugueses, Universidade de Aveiro, 22 de Novembro de 2001, posteriormente publicada em **Presenças de Régio**, Universidade de Aveiro, 2002

STEIN, Gertrude. **How to Write**. 1931

TALBOT, C. H.. **The Life of Christina of Markyate**. Oxford. Oxford World's Classics, 2008

TEIXEIRA, Lúcia Maria. **Furlani em Pagu – livre na imaginação, no espaço e no tempo**. São Paulo. Editora da Unisanta/Cortez, 2003

TOMMASI, Wanda. **Filósofos y Mujeres. La diferencia sexual en la historia de la filosofía**. Madrid. Narcea, 2002.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. **A Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as suas damas**. Edição facsímile. Lisboa. CNCDP, 1994

VASCONCELOS, José Leite de. **Etnografia Portuguesa. Tentame de sistematização**, Tomo I, Lisboa, 1933

VAQUINHAS, Irene. *Historiografia das Mulheres (século XIX)*, Revista Faces de Eva, Nº3. Lisboa. Edições Colibri, 2000

VELEZ-NUNEZ, Rafael. *Broken emblems: Anne Killigrew's Pictorial Poetry in Re-shaping the Genres Restoration Women Writers*. Bern. Peter Lang, 2003, pp. 49-66

VENTURA, António. *Para a História da Epistolografia Feminina em Portugal. Cartas da Condessa de Alva para sua irmã, D. Teresa de Sousa Holstein (1814-1816)*. in Revista da Faculdade de Letras de Lisboa, nºs 21-22, 1996-7

VIENNOT, Éliane. **Marguerite de Valois, histoire d'une femme, histoire d'un mythe**. Paris. Payot, 1993

VILHENA, João Júlio de. *A 4ª Marquesa de Alorna*. Coimbra. Revista O Instituto, separata. Vol. 81, 1931

VIRCONDELET, Alain. **Marguerite Duras – Vérité et légendes**. Paris. Editions du Chêne, 1996

WEIL, Simone. **Uma Vida – Autobiografia**. Lisboa. Livros de Seda, 2009

WINN, James. *The Review of English Studies*. Lix, 2008

WILSON, Katherine. **Medieval Women Writers**. The University of Georgia Press, 1984

WOLF, Virginia. *Women and Fiction*, ensaio, 1929 in *Women and Writing*. San Diego, Nova York e Londres. Ed. Michèle Barrett. Harcourt Brace, 1979

WILSON, Martins. **A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca.** São Paulo. Anhembi, 1957

YOUNG-BRUEHL, Elizabeth. **Hannah Arendt: Por amor ao mundo.** Rio de Janeiro. Relume-Dumará, 1997

ZAMBRANO, Maria. **A Metáfora do Coração e outros escritos.** Lisboa. Assírio e Alvim, 2000

Mulheres Portuguesas. Catálogo da Exposição da obra feminina, antiga e moderna, de carácter literário, artístico e científico do certame Mulheres Portuguesas. Org. Maria Lamas, Cristovam Aires e Gustavo de Matos Sequeira. Lisboa. Maio-Junho, 1930

Catálogo da Exposição de Livros Escritos por Mulheres, org. Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas. Lisboa. Sociedade Nacional de Belas Artes, 1947

Exposição Colette – *De l'Autre Côté du Miroir.* Musée Colette, juin-décembre 2004

Revista Colóquio/Letras. *Volta a Irene Lisboa.* Nº 131, Janeiro-Março 1994

RECURSOS VIRTUAIS

Memoirs of eminent female writers, of all ages and countries,
in www.archive.org/stream/memoirsofeminent00leea/memoirsofeminent00leea_djvu.txt

alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/index.html

cvc.instituto-camoes.pt/hlp/biografias/cmvasconcelos.html

democracia-real.goo-board.com/historia-de-portugal-f7/leonor-pimentel-uma-republicana-que-apreciava-pombal-t329.htm

faculty.mccfl.edu/Jonesj/lit2380/SaintsProject.htm

www.creamundos.net/primeros/Revista/Edicao01/Cuestiones/Cuest_Mulheres_Filo.htm

www.centre-colette.com/

www.feministlibrary.org.uk

www.heardmusic.co.uk/page.asp?pid=85 Elizabeth Carter

www.isabelallende.com/

www.lesrivagesdemytilene.fr/8/femmesdelettres/colette/pages/colettepag.html

www.mlahanas.de/Greeks/Live/Writer/Sapho.htm (Safo e outras)

www.mlahanas.de/Greeks/HomerApotheosis2.htm (Escola de Atenas)

www.mulheres-ps20.ipp.pt/Irene-Lisboa.htm#Jeito de escrever

www.oldandsold.com/articles36/queens-1.shtml

www.pinn.net/~sunshine/15women.html#top15

www.thewomenlibrary.ac.uk

www.triplov.com/Coloquio_07/Armando-Rosa/Judith-Teixeira.html

www.todayinliterature.com/biography/daphne.du.maurier.asp

www.teolinda-gersao.com/

JORNALISMO

BANDEIRA, Lourdes Leitão. **Salões Culturais Abertos por Figuras Femininas**. Lisboa. Dislivro, 2006

BARREIRA, Cecília. **História das Nossas Avós – retrato da Burguesa em Lisboa**. Lisboa. Edições Colibri, 1992

BOLÉO, Maria Luísa V. Paiva. **Antónia Pusich (1805-1885), a Primeira Jornalista Portuguesa**. Revista Máxima, Março de 1998

CAMPOS, Maria Amélia. **Ana, a Lúcida - a mulher fatal de Camilo**. Lisboa. Parceria A. M. Pereira, 2008

CORTEZ, Maria Teresa. *Emancipação Feminina & Contos de Grimm. Versões Portuguesas do Século XIX*. O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa, Voz Feminina, nº1. Lisboa. CIDM, 1994

COSTA. D. António da. **A Mulher em Portugal**. Lisboa. Typografia da Companhia Nacional, 1892

Couto-Potache. Dejanirah. *Les Origines du Feminisme Au Portugal*, in Utopie et Socialisme au Portugal au XIXe Siecle, Actes Du Colloque, Paris, 10-13 Janvier 1979, FCG, CCP, Paris, 1982

ILDEFONSO, Isabel. *As Mulheres na imprensa periódica do século XIX – O jornal A Voz Feminina (1868-1869)*, in JOAQUIM, Teresa & GALHARDO, Anabela. **Novos Olhares – Passado e Presente nos Estudos sobre as Mulheres em Portugal**. Oeiras. Celta, 2003

LEAL, Maria Ivone. *Um Século de Periódicos Femininos: arrolamento de periódicos entre 1807 e 1926*. Cadernos da Condição Feminina, nº35, Comissão para a Igualdade e Para os Direitos das Mulheres, CIDM, Lisboa, 1992

LOPES, Ana Maria Costa. **Imagens da Mulher na Imprensa Feminina de Oitocentos, Percursos de Modernidade**. Lisboa. Quimera, 2005

Correio das Damas, Lisboa, 12 Jan. 1836, in **A Moda através da Imprensa: 1807-1991**. Lisboa. Biblioteca Nacional, 1991

RECURSOS VIRTUAIS

www.ship.pt/jardim_letras/poesia/andrade_marianaa.php

www.arqnet.pt/dicionario/sousamariap.html

Maria Browne. in Infopédia. Porto: Porto Editora, 2003-2009, [www.infopedia.pt/\\$maria-browne](http://www.infopedia.pt/$maria-browne)

Maria Rita Chiappe Cadet. In Infopédia. Porto: Porto Editora, 2003-2009
in [www.infopedia.pt/\\$maria-rita-chiappe-cadet](http://www.infopedia.pt/$maria-rita-chiappe-cadet)

OUTEIRINHO, Fátima. *Guiomar Torreção ou memória de uma mulher de letras oitocentista* in ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5922.pdf

V. DA MÚSICA, O ACORDO COM O DIVINO

1. Da música, o acordo com o divino

&

2. Do mecenato no feminino

ALMEIDA, António Vitorino. **Toda a Música que eu Conheço**. Vols.1 e 2. Lisboa. Oficina do Livro, 2008

ABRAHAM, Gerald. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, 20 vols. London. MacMillan, 1980

BAILLIE, Mariane. **Lisboa nos anos de 1821, 1822 e 1823**. Lisboa, Biblioteca Nacional, 2002

BLANC, Liliane. *Les filles à papa*, chapitre III, **Elle sera poète, elle aussi ! Les femmes et la Création Artistique**. Montréal, Le Jour, 1991, p. 79-85

BERDES, Jane Baldauf. **Women Musicians of Venice: Musical Foundations 1525-1855**. Oxford. Clarendon Press, 1996

BRANCO, Luís de Freitas. **História Popular da Música : desde as origens até à actualidade**. Cosmos. Lisboa, 1947

BOCCACCIO, Giovanni. **De Claris Mulieribus**, 1361, revisto e reeditado em 1375 [foi consultada a tradução para o inglês por Virginia Brown] BOCCACCIO. **Famous Women**. Cambridge and London. Harvard University Press, 2001

BORGERDING, Todd Michaël. **Gender, Sexuality and Early Music**. New York. Routledge, 2002

BOWERS, Jane. *Maria Xaveria Peruchona*, in **Women Composers: Music Through the Ages**, Vol. II. New York, G. K. Hall & Co., 1996

BOWERS, Jane & TICK, Judith. **Women Making Music - The Western Art Tradition, 1150-1950**. Urbana, Chicago. University of Illinois Press, 1986

BRISCOE, James. **Historical Anthology of Music by Women**. New York. Barnes & Nobles, 1987 [livro e audio]

BYRD, William. **My Ladye Nevells Booke of Virginal Music**. Hilda Andrews edition. New York. Dover Publications, 1969

CALDEIRA FILHO, João da Cunha. **História da música : desde a antiguidade até aos nossos dias**. Ricordi Brasileira, 1963

CLÉMENT, Catherine. **Opera, or the Undoing of Women**. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1988

COSTA, Helena Sá e. **Uma Vida em Concerto**. Porto. Campo das Letras/Casa da Música, 2001

CUSICK, Suzanne. *Of Women, Music, and Power: A Model from Seicento Florence* in SOLIE, Ruth. **Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship**. Los Angeles, London. Berkeley, 1993

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. Rio de Janeiro. Rosa dos Tempos, 2005

DORIVAL, Jérôme. **Hélène de Montgeroult, La Marquise et la Marseillaise**. Paris. Symétrie, 2006

Elizabeth Rogers hir Virginall Booke, edited by Charles J.F. Cofone. New York. Dover Publications, 1975

- FLANAGAN, Sabina. **Hildegard of Bingen, a Visionary Life**. London. Routledge, 1989
- FONTIJN, Claire. **Desperate Measures – the life and music of Antonia Padoani Bembo**. Oxford. Oxford University Press, 2006
- FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte. **Clara Schumann ou l'Oeuvre et l'Amour d'Une Femme**. Genève. Editions Papillin, 2002
- FRUGONI, Chiara. **The Imagined Woman, A History of Women: Silences of the Middle Ages**. ed. C. Klapisch-Zuber, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1992
- FULLER, Sophie. **The Pandora Guide for Women Composers. Britain and United States, 1629-Present**. San Francisco. Pandora, 1994
- GIROUD, Françoise. **Alma Mahler ou l'Art d'Être Aimée**. Paris. Robert Laffont, 1988
- GLICKMAN, Sylvia & SCHLEIFER, Martha Furman. **Women Composers: Music Through the Ages**. 13 vols. New York. Da Capo Press, 1974
- GOERTZEN, Valerie Woodring. *The Eighteenth Century*, in **From Convent to Concert Hall: A Guide to Women Composers**. Ed. Sylvia Glickman and Martha Furman Schleifer, 91-152. Westport. CT: Greenwood Press, 2003
- GOLEA, Antoine. **Groupe des Sex**. Collection Musiciens d'aujourd'hui. Paris, Ventadour, 1958
- GREENE'S. David Mason. **Biographical Encyclopedia of Composers**. Ed. Albert Petrak. Vol. I. New York. Doubleday, 1985
- GROUT, Donald Jay. **História da música ocidental**. Gradiva. Lisboa, 1997
- HARRIS, Rachel. **The Music Salon of Pauline Viardot: Featuring her salon opera "Cendrillon"**. Louisiana. Louisiana State University, 2005
- HENKE, Robert & NICHOLSON, Eric. **Transnational Exchange in Early Modern Theater**. Hampshire. Ashgate, 2008
- HENKE, Robert. **Performance and Literature in the Commedia dell'Arte**. Cambridge. Cambridge University Press, 2002
- JEZIC, Diane Peacock. *Josephine Lang*, in **Women Composers: The Lost Tradition Found**. New York. The Feminist Press, 1994
- KENDRICK, Robert. **Celestial Sirens: Nuns and Their Music in Early Modern Milan**. New York. Clarendon Press, 1996
- KENDRICK Robert L.. *Rosa Giacinta Badalla* in **The Norton/Grove Dictionary of Women Composers**. edited by Julie Anne Sadie & Rhian Samuel. New York and London. Norton and Company, 1995
- KOSKOFF, Ellen. **Women and Music in Cross-Cultural Perspective**. Urbana. University of Illinois Press, 1989
- LAURENCE, Anya. **Women of Notes: 1 000 Women Composers Born Before 1900**. New York. Richards Rosen Press, 1978
- LAWRENCE, Cynthia. **Women Patrons of Renaissance Art**. Renaissance Studies, 10, June 1996, ed. Jaynie Anderson

LETZTER, Jacqueline & ADELSON, Robert. **Women Writing Opera: Creativity and Controversy in the Age of the French Revolution**. Berkely. University of California Press, 2001

MARCUS, Greil. *The Girl Groups* in **The Rolling Stone History of Rock and Roll**. New York. Random House and Rolling Stone Press, 1980

MASSIN, Jean & Brigitte. **Histoire de la Musique Occidentale**. Paris. Fayard, 1985

MCCASH, June Hall. **The Cultural Patronage of Medieval Women**. Athens: University of Georgia Press, 1996

MERCIER, Anita. **Guilhermina Suggia: The Life of a Cellist**. London. Ashgate, 2008

METHUEN-CAMPBELL, James. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Second Edition. London. MacMillan, 2001

MONSON, Craig. **Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent**. Berkeley. University of California Press, 1995

MONSON, Karen. **Alma Mahler: Muse to Genius: From Fin-de-Siècle Vienna to Hollywood's Heyday**. Boston. Houghton Mifflin, 1983

MORRIS, Bonnie. **Eden Built By Eves**. Los Angeles. Alyson Books, 1999

MUNDY, Simon. **História da Música**. Edições 70. Lisboa, 1988

NEUPARTH, Júlio. **Os Grandes Períodos da Música: breve resumo da história geral da música desde os tempos mais remotos até aos nossos dias**. Lisboa. Imp. Libanio da Silva, 1911

NEWCOMB, Anthony. **The Madrigal at Ferrara**. Princeton. Princeton University Press, 1980

NEUSL-BATES, Carol. **Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present**. Boston. Northeastern University Press, 1996

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Música: modulações pós-coloniais**. São Paulo. Perspectiva, 2002

PENDLE, Karin. **Women and Music, A History**. Bloomington. Indiana University Press, 1991

Priscilla Bunbury's Virginal Book, edited by Virginia Brookes. Albany, California. PRB Productions, 1993

POLLACK, Janet. **A Reevaluation of Parthenia and its Contents**. Duke University, 2001

RANEY, Carolyn. Francesca Caccini in James R. Briscoe. **Historical Anthology of Music by Women**. Bloomington, Indiana. Indiana University Press, 1986

ROSTER, Danielle. *Les compositrices européennes du Moyen-Age au milieu du XXe siècle* in **Les Femmes et la création musicale**. Montréal, L'Harmattan, 1998

RUBIO, María José. **Reinas de España. Siglos XVIII al XXI. De María Luisa Gabriela de Saboya a Letizia Ortiz**. Madrid. Editorial La Esfera de los Libros, 2009

SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Opera**, vol. 1, A-D, chpt: *Arrieu, Claude* by Richard Langham Smith, New York: MacMillan, 1994

SAIDE, Julie Anne. *Musiciennes of the Ancien Régime* in **Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950**. ed. Jane Bowers & Judith Tick. Chicago. University of Illinois Press, 1987

SHAPIRO, Robert. **Germaine Tailleferre: a bio-Bibliography**. Westport, Connecticut. Greenwood Press, 1994

SCHWANITZ, Dietrich. **Cultura**. Cap. IV, A História da Música. Págs. 319 a 341. Dom Quixote. Lisboa, 2004

SMITH, Susan L.. **The Power of Women: A Topos in Medieval Art and Literature**. Philadelphia. University of Pennsylvania Press, 1995

STAËL, Germaine de. **De l'Allemagne**, Paris, Garnier-Flammarion, 1968

TILLARD, Françoise. **Fanny Mendelssohn**. Paris, Ed. Belfon, collection Voix, 1992

TOULIATOS, Diane. *Kassia* (ca. 810-ca.867) in **Women Composer: Music Through the Ages**. Vol. I - Composers Born Before 1599, ed. Martha Furman Schleifer and Sylvia Glickman. New York. G.K. Hall, 1996, pp. 1-24

TOULIATOS, Diane. *The Traditional Role of Greek Women in Music from Antiquity to the End of the Byzantine Empire* in **Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions**. Ed. Kimberly Marshall. Boston. Northeastern University Press, 1993

TOULIATOS, Diane. *Medieval Women Composers in Byzantium and the West* in Proceedings of the VIth International Congress of Musicology "Musica Antiqua Europae Orientalis". Bydgoszcz, Poland, 1982

TREITLER, Leo. *Gender and Other Dualities of Music History* in **Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship**. Berkeley. University of California Press, 1993

Tullia d'Aragona: **Dialogues on the Infinity of Love**. Chicago. University of Chicago, 1997

WECK, Úrsula. **Grete von Zieritz**. Berlin. Ries & Erler, 1989

WILSON, Elizabeth A. M.. **Jacqueline du Pré: Her Life, Her Music, Her Legend**. London. Faber and Faber, 1999

WINSTON-ALLEN, Anne. **Convent Chronicles: Women Writing about Women and Reform in the Late Middle Ages**. Penn State University Press, 2004

Wanda Landowska in *Diapason*, septembre 2009, pp. 58-58

RECURSOS VIRTUAIS

A Bíblia Sagrada, 1º e 2º Testamentos, tradução de João Ferreira de Almeida, versão on-line in www.bibliasagrada.web.pt/

Encyclopædia Britannica, *Eleventh Edition*, www.britannica.com

Virtual Library of the History of the Electoral Palatinate - Geschichte der Kurpfalz, www.kurpfalz-geschichte.de/

AMBACHE, Diana. *Women of Note*, Celebrating two hundred and fifty years of music by women. Página virtual www.ambache.co.uk/wWomen.htm [Fanny Mendelssohn]

BLANC, Liliane. Fanny Mendelssohn ou le genie créateur bride in sisyphe.org/article.php3?id_article=832

MCGILL, Kathleen. *Women and Performance: The Development of Improvisation by the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte*, in JSTOR & University of California Press, página virtual www.jstor.org/pss/3207950

PENDLE, Karin. **Women and music, a History**. Bloomington. Indiana University Press, 1991
edição integral online in
books.google.com/books?id=J1_CQ8MkYP0C&pg=PA87&lpg=PA87&dq=Rafaela+Aleotti&source=bl&ots=BJGdxWC_XM&sig=mK_EPgFDq_ZX6t_AzXs1fswehHk&hl=pt-PT&ei=f3BvSpaBDozUjAe4vO2NBQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1

SATIE, Eric. *Conservatoire National de Danse de Paris*, página virtual www.cndp.fr/ballettrusse/portraits/groupe-six.htm

VENDRIES, Christophe. *Masculin et féminin dans la musique de la Rome antique, de la théorie musicale à la pratique instrumentale*, número 25/2007, página virtual clio.revues.org/document2362.html

VILLEMINE, Stéphane. *XXe siècle: Les Six, le Coq et l'Arlequin* La Scena página virtual www.scena.org/lsm/sm6-1/coq-fr.html

Marianne Martinez, *Women of Note: Celebrating Two Hundred and Fifty Years of Music by Women*, página virtual www.ambache.co.uk/wMartinez.htm

Music 33: 18th and 19th century western art music, página virtual www.dartmouth.edu/~music33/Mus33projects/nodes/women/index.html

www.alma-mahler.com/

www.earlywomenmasters.net/midi/ [conteúdos áudio]

www.ramifications.be/Archives/Nouveautes/musique_ancienne.htm

www.uchicago.edu/

3. Da Ópera, a arte temperamental

AAVV. **Enciclopédia dos Grandes Compositores**. Salvat. Lisboa, 1985

BATTA, András. **Ópera – Compositores, Obras, Intépretes**. Konemann. Alemanha, 1999

BEAUVERT, Thierry. **Óperas du Monde**. Éditions Plume. Paris, 1955

BES, Fernando Trías de. **O Coleccionador de Sons, história de uma maldição**. Porto. Porto Editora, 2008

CHABANON, Michel-Paul-Guy de. (1729/30-1792). **De la Musique Considerée en Elle-Meme et Dans ses Rapports avec la Parole, les Langues, la Poesie, et le Theatre**. Paris. Pissot,, 1785

CHRISTIANSEN, Rupert. **Prima Donna, A History**. London, Sydney & Toronto. The Bodley Head, 1984

CHEKE, Dudley. **Joséphine e Emilie de Meric, Stars of the Bel Canto en Europe and America 1823-1889**. Oxford. Jon Carpenter, 1993

DENT, Edward. **Ópera**. Editora Ulisseia. Lisboa, 1959

EDWARDS, Henry Sutherland. **Prima Donna: Her History and Surroundings from the Seventeenth to the Nineteenth Century** (two volumes, 1888)

- FERREIRA, Costa. **Uma Casa Com Janelas Para Dentro**. Lisboa. ENCM, 2ªed, 1982
- HINDLEY, Geoffrey. **The Larousse Encyclopedia of Music**. London, 1971
- JACOBS, Arthur. **Book of Opera**. Mackays. London, 1984
- LETZER, Jacqueline & ADELSON, Robert. **Women writing opera, Creativity and Controversy in the age of the French Revolution**. Berkeley and London. University of California Press, 2001
- HINDLEY, Geoffrey. **The Larousse Encyclopedia of Music**. London, 1971
- MICHAEL, Raeburn. **The Chronicle of Opera**. Thames & Hudson. Londres, 1998
- MOREAU, Mário. **Luísa Todi: 1753-1833**. Lisboa, Hugin, 2002
- NEWMAN, Ernest. **More Opera Nights**. London. Putnam, 1954
- NICMHACHA, Sharynne MacLeod. **Queen of the Night**. Boston. Red Wheel/Weiser, 2005
- REBELO, Teresa. **Condessa d'Edla: a cantora de ópera, quasi rainha de Portugal e de Espanha (1836-1929)**. Lisboa. Alêtheia Editores, 2006
- RUDERS, Carl Israel. **Viagem em Portugal 1798-1802**. Vol. I e II. Lisboa. BN, 2002
- SCMIDGALL, Gary. **Literature as Opera**. Oxford Univ Press. New York, 1977
- STINCHELL, Enrico. **Greatest Stars of the Opera**. Gremese. Itália, 1992
- THICKNESSE, Robert. **Opera Notes**. Times Books. London, 2001
- TUBEUF, André. **Lost Divas**. New York, Assouline, 2005
- SADIE, Julie Anne & RHIAN, Samuel. **The New Grove Dictionary of Women Composers**. London. 1996
- Verdi em Portugal, 1843-2001: exposição comemorativa do centenário da morte do compositor**. Catálogo. Biblioteca Nacional de Lisboa, Luísa Cymbron, Portugal Ministério da Cultura, Teatro Nacional de São Carlos. Biblioteca Nacional, 2001
- Magalhães de Brito, in *O Tripeiro*, nº. 11, Março de 1954
- Butor, Michel.– *L'opéra c'est à dire le théâtre*, in *L'Opéra*. – Revue *l'Arc* 27, réédition, Paris : Librairie Duponchelle, 1990

RECURSOS VIRTUAIS

- BARROS, Guilherme A. Sauerbronn. **Da Ópera para o Salão: o repertório doméstico do século XIX**, in http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/musica/prof_guilherme.pdf

C. REMATE

- BESSA-LUÍS, Agustina & REGO, Paula. **As Meninas**. Lisboa. Guerra e Paz Editores, 2008
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de. **A Arte de Viver em Sociedade**. Lisboa. Parceria António Maria Pereira, 1903

MISTRAL, Gabriela. **Poesías completas**. Ed. Margaret Bates. Madrid. Aguilar, 1970

Maggie Taylor's Alice in Wonderland, 2009

RECURSOS VIRTUAIS

Principi E Ordinamenti Iniziatici Femminili, Rito Simbólico Italiano, página virtual
http://www.ritosimbolico.net/studi2/studi2_03.html

Corpus Vasorum Antiquorum, Italy fasc. LI, Milan, Collection 'H. A.' II por Enrico Paribeni, in *American Journal of Archaeology*, Vol. 77, No. 3 – July, 1973, pp. 351-352 in
<http://www.answers.com/topic/women-artists-1?nr=1&lsc=true>

1. NOTA DE FECHO

CARROL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas**. Porto. Edições Afrodite, 1976

Padre António Vieira. **Sermoens**. Lisboa. Officina Joam da Costa, 1679